

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

ADRIANA MAXIMINO DOS SANTOS

INTERTEXTUALIDADES EM TRADUÇÃO: NO ROMANCE INFANTO-JUVENIL
TINTENHERZ

Florianópolis, SC

Agosto de 2009

ADRIANA MAXIMINO DOS SANTOS

INTERTEXTUALIDADES EM TRADUÇÃO: NO ROMANCE INFANTO-JUVENIL
TINTENHERZ

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção de grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Werner Ludger Heidermann

Co-orientador: Prof. Dr. Lincoln Paulo Fernandes

Florianópolis, SC.

Agosto de 2009.

ADRIANA MAXIMINO DOS SANTOS

INTERTEXTUALIDADES EM TRADUÇÃO: NO ROMANCE INFANTO-JUVENIL
TINTENHERZ

Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução
Universidade Federal de Santa Catarina

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Werner Ludger Heidemann (UFSC) – Orientador

Prof. Dr. Lincoln Paulo Fernandes (UFSC/UEL) – Co-orientador

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann (UFPEL)

Prof.^a. Dr.^a. Maria Aparecida Barbosa (UFSC)

Prof.^a. Dr.^a. Rosvita Friesen Blume (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por trazer-me por caminhos inesperados à realização de mais um sonho.

Aos meus pais, Belmiro e Waldete, pelo amor infinito.

Ao professor Werner, pela oportunidade, paciência e pelo suporte.

Ao professor Lincoln Fernandes, pela co-orientação e pelo incentivo.

Aos professores Markus Weininger, Ina Emmel, Maria Aparecida Barbosa e Rosvitha Friesen Blume pelo apoio.

Às minha amigas Manuela Acássia Accácio e Arlene Koglin pelo companheirismo, pelas leituras e sugestões ao longo de meu trabalho.

Às inúmeras pessoas que fazem votos pela minha vida.

Agradeço especialmente aos meus filhos, Gabriel e Raphael, que me deram alegria, compreensão, amor e inspiração para continuar sonhando como criança.

RESUMO

Este estudo apresenta uma investigação sobre as estratégias utilizadas na tradução dos elementos intertextuais e paratextuais da língua alemã para a língua portuguesa no romance infanto-juvenil *Tintenherz* (2003) de Cornelia Funke e *Coração de Tinta* (2006) traduzido por Sonali Bertuol e publicado pela Companhia das Letras. A pesquisa discutiu também questões pertinentes aos estudos da tradução, literatura infanto-juvenil e linguística textual. Foram desenvolvidas análises descritivas dos procedimentos tradutórios com base na abordagem de Andrew Chesterman (1997) e Bruno Osimo (2004). Os resultados mostraram que as estratégias tradutórias com maior ocorrência foram a de filtro cultural, omissão de informação adicional e tradução a partir do intertexto.

Palavras-chave: tradução; tradução de literatura infanto-juvenil; intertextualidade; paratextualidade.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Studie handelt von einer Untersuchung über die angewandten Übersetzungsstrategien von intertextuellen und paratextuellen Elementen in der Übersetzung von Cornelia Funkes Roman *Tintenherz* (2003) durch Sonali Bertuol *Coração de Tinta* (2006), die vom Verlag Companhia das Letras veröffentlicht wurde. Die Forschung bezog sich auf Punkte der Übersetzungswissenschaft, Kinderliteratur und Textlinguistik. Deskriptive Analysen der Übersetzungsverfahren wurden auf der Grundlage von Andrew Chesterman (1997) und Bruno Osimo (2004) entwickelt. Die Ergebnisse hatten zur Folge, dass die häufigsten Übersetzungsstrategien kultureller Filter, Weglassung zusätzlicher Information und Übersetzung aufgrund des Intertextes waren.

Stichwörter: Übersetzung; Übersetzung von Kinder- und Jugendliteratur; Intertextualität; Paratextualität.

ABSTRACT

This study is an investigation about the translation strategies applied to intertextual and paratextual elements from German to Portuguese in the children's novel *Tintenherz* (2003) written by Cornelia Funke and *Coração de Tinta* (2006) translated by Sonali Bertuol and published by Companhia das Letras. The research has also discussed questions related to Translation Studies, Children's Literature and Textual Linguistics. A descriptive analysis of translation procedures was developed based on Andrew Chesterman's (1997) and Bruno Osimo's (2004) approaches. The results have revealed that cultural filter, omission of additional information and translation based on intertext were the most used translation procedures.

Key-words: translation; children literature translation; intertextuality; paratextuality.

SUMÁRIO

1 - INTRODUÇÃO	1
1.1 - Objetivos	2
1.2 - Justificativas	3
1.3 - Organização do trabalho	4
2 - PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	5
2.1 - Literatura infanto-juvenil: definições	5
2.1.1 - Livros infanto-juvenis: traduzir para quem?.....	8
2.1.2 - Características distintivas da tradução de literatura infanto-juvenil	12
2.2 - Linguística textual.....	20
2.2.1 - Intertextualidade e paratextualidade	23
2.2.2 - Tradução e intertextualidades.....	28
2.2.2.1 - Tipologia do intertexto	33
2.2.2.2 - Tipologia do paratexto.....	36
2.2.3 - Estratégias de tradução	38
2.2.3.1 - Estratégias de Chesterman.....	39
2.2.3.2 - Estratégias de Osimo	47
3. O CORPUS, OS PROCEDIMENTOS E AS ANÁLISES.....	51
3.1 – O corpus: o mundo de tinta de Cornelia Funke.....	51
3.1.1 - Cornelia Funke	51
3.1.2 - <i>Tintenherz</i> : uma história dentro da outra.....	53
3.1.3 - As obras: <i>Tintenherz</i> e <i>Coração de Tinta</i>	54
3.2 - Procedimentos metodológicos	58
3.3 - Análise da tradução dos paratextos.....	59
3.3.1 - Estrutura física.....	59
3.3.2 - Capa e componentes	60
3.3.3 - Contracapa.....	63
3.3.4 - Orelhas (Dados biográficos).....	64
3.3.5 - Ilustrações.....	66
3.3.6 - Epígrafes.....	68
3.3.7 – Títulos	73
3.4 - Análise da tradução dos intertextos.....	77
3.4.1 - Referências e citações.....	77
3.4.2 - Clichês	80
3.4.3 - Alusão literária	83
3.4.4 - Autocitação.....	86
3.4.5 - Convencionalidade	88
3.4.6 - Provérbios.....	91
3.4.7 - Meditação	93
3.5 - Resultados	96

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Tipologia de intertexto e paratexto.....	38
Tabela 2: Estratégias de tradução conforme Chesterman e Osimo	50
Tabela 3: Resultados das análises das estratégias de tradução (Chesterman)	98
Tabela 4: Resultados das análises das estratégias de tradução (Osimo)	99

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Intertextualidade em tradução segundo Nord	29
Figura 2: Capas de <i>Tintenherz</i> e <i>Coração de Tinta</i>	62
Figura 3: Contracapas de <i>Tintenherz</i> e <i>Coração de Tinta</i>	64

1 - Introdução

Alguns livros devem ser degustados,
Outros são devorados,
Apenas poucos são mastigados
E digeridos totalmente¹
(Cornelia Funke, *Coração de Tinta*)

A linguagem constitui um instrumento de comunicação humana, pela qual expressamos sentimentos, pensamentos, e acionamos grande parte das atividades no mundo. Constituída de textos, imagens e sons, ela se recicla por entre os contextos, culturas e pessoas. Como afirma Bakhtin (1992, p. 405), “a palavra do outro” se transforma dialogicamente para tornar-se “palavra pessoal-alheia” com a ajuda de outras “palavras do outro”, depois “palavra pessoal [...]”.

À medida que trafegam entre textos, frases e palavras, assumem significações compatíveis ao contexto, mantendo ainda diálogos com textos aos quais pertenceram. São, dessa forma, elos para outros textos, cujo entendimento é essencial para que o processo comunicativo se efetive. O interlocutor precisa retornar, buscar na sua experiência, e interpretar para avançar na compreensão do enunciado. Esse movimento de ida e volta dentro de textos, segundo o mesmo autor, pode ser feito de forma espontânea e inconsciente.

Na literatura, por outro lado, o autor pode aplicar tal sistema intencionalmente utilizando elementos intertextuais² e paratextuais³ como recursos estilísticos, induzindo assim o receptor a itinerários literários. O autor cria efeitos e representa ideias, caracteriza personagens e estampa descrições. A saber, busca do texto do outro, para investir em uma nova teia textual, entrelaçada a outros contextos dentro e fora de sua própria cultura.

Ao chegar às mãos do tradutor, somam-se ao texto condições que orientam e delimitam a reescritura dessa obra para a cultura pretendida. Em diálogo com diversas instâncias, cabe ao tradutor identificar os sinais intertextuais e decifrá-los para

¹ Traduzido por Sonali Bertuol em *Coração de Tinta* (p. 16): Manche Bücher müssen gekostet werden, manche verschlingt man, und nur wenige kaut man und verdaut sie ganz.

² Elementos intertextuais ou intertexto, com base em Koch, Bentes e Cavalcante (2007), constituem fragmentos provenientes de outros textos.

³ Os termos elementos paratextuais ou paratexto são empregados com base em Gérard Genette (1997) e se referem a toda forma física que sustenta e apóia o livro, como capa, contracapa, epígrafes, título, subtítulo, ilustrações, prefácio, posfácio, e notas marginais, finais ou de rodapé.

compreender a mensagem, além de entender a função e o efeito estilístico intencionados no texto fonte⁴, com o objetivo de reproduzi-los no texto alvo, consoante ao seu encargo de tradução⁵ e ao público alvo da obra.

Tratando-se de um destinatário especial como a criança e o adolescente, o leque de decisões do tradutor cresce devido aos fatores a serem considerados, principalmente referindo-se às questões culturais.

Vale dizer ainda que a tradução de intertexto e paratexto em obras infanto-juvenis amplia a dificuldade em estabelecer soluções, pois seus leitores, quase sempre, possuem uma experiência reduzida de leitura e de mundo, como apontou Dias (2001) e há diversos limitadores impostos, de acordo com Shavit (1986), pelo sistema literário pelo mercado editorial e pela sociedade.

1.1 - Objetivos

Este estudo se propõe a realizar não só uma análise descritiva das estratégias utilizadas pela tradutora Sonali Bertuol e pela editora Companhia das Letras com base na classificação de estratégias pragmáticas de Andrew Chesterman (1997) e dos procedimentos para tradução de intertextualidade de Bruno Osimo (2004), mas ainda contribuir, por meio de discussões, para os estudos de tradução de literatura infanto-juvenil no Brasil.

Por intermédio das análises das decisões tomadas na tradução da língua alemã para a língua portuguesa, pretendemos investigar como são traduzidos os recursos estilísticos expressos via elementos intertextuais e paratextuais do romance infanto-juvenil *Tintenherz* (2003) de Cornelia Funke em *Coração de Tinta* (2006). Desdobram-se desse objetivo, as seguintes questões:

- 1) As classificações de Chesterman e Osimo, que sustentaram as análises de estratégias tradutórias, abarcaram as características do livro infanto-juvenil *Tintenherz*?
- 2) Que funções desempenhavam os elementos intertextuais e paratextuais em *Tintenherz* e como foram acomodadas em *Coração de Tinta*?

⁴ Adotamos, neste estudo a terminologia “fonte” e “alvo” para nos referirmos respectivamente à origem do texto a ser traduzido e à cultura ou língua em que o texto é traduzido.

⁵ Traduzido do termo “translation brief” empregado por Nord (1997).

- 3) Quais são as estratégias de tradução que predominam, de acordo com Chesterman e Osimo, no livro traduzido *Coração de Tinta* com referência ao tratamento de intertextualidade e paratextualidade?
- 4) Quais são algumas das possíveis razões para adoção dessas estratégias de tradução?

1.2 - Justificativas

Teoria, prática e realidade mercadológica parecem se distanciar, criando, conforme Azenha (2006), vários paradoxos no âmbito tradutológico. Para ilustrar, de um lado há o crescimento de 15,18% do setor de livros infantis publicados e de 12,65% das obras juvenis de 2006 a 2007, no que concerne à distribuição de títulos editados no Brasil, comparada à literatura adulta que decresceu 4,77% (CBL, 2008, p. 14)⁶. De outro lado, existe a escassa quantidade de trabalhos acadêmicos sobre tradução de literatura infanto-juvenil.

Já no exterior, podemos observar um crescimento nos estudos sobre tradução de literatura infanto-juvenil, entre eles, destacam-se os precursores Shavit (1986), O'Sullivan (2002), posteriormente Oittinen (2000) e Puurtinen (1987).

No entanto, no Brasil, tal crescimento ainda não se concretizou, ao menos até a conclusão deste estudo. Fernandes (2004, p. 28) em sua tese de doutorado em Língua Inglesa e Linguística Aplicada intitulada *Brazilian Practices of Translating Names in Children's Fantasy Literature: A Corpus-Based Study* explica, com base na pesquisa realizada por Pagano em 2001, que apenas duas dissertações relacionadas à tradução de literatura infanto-juvenil, Adriana Vieira (1998) e Maria Cristina Schleder Borba (1999) foram encontradas no Brasil nos últimos trinta anos. Há também a dissertação de mestrado em Letras e Língua Alemã na Universidade de São Paulo de Renata de Souza Dias (2001) *Traduzir para a criança: Uma brincadeira muito séria*.

Retomando os paradoxos da tradução, não poderíamos deixar de citar a importância do tradutor em virtude de seu desempenho social e pedagógico em contrapartida com a não regulamentação de sua profissão no Brasil. O quadro que se apresenta é: de um lado o tradutor de livros infanto-juvenis encontra um mercado profissionalmente fértil que lhe impõe uma grande responsabilidade social, visto que, conforme explica Coelho (2000), o

⁶ CBL - Câmara Brasileira de Livros. Como não há informações no relatório sobre a porcentagem de traduções de literatura infanto-juvenil comparada à adulta, utilizamos os números sobre a publicação em âmbito geral.

livro de LIJ⁷ mesmo não tendo objetivo de ensinar atua como tal, pois é direcionado para crianças e adolescentes que estão em formação. Por outro lado, ele se depara com uma escassez teórica de obras acadêmicas brasileiras nesse campo para sustentar suas decisões e estratégias.

É necessário ressaltar que o fato de a tradução de literatura infanto-juvenil ser uma área que se intersecciona com diversas disciplinas e possuir aspectos desencadeadores de problemas tradutológicos de diferentes naturezas, tais como a necessidade da “consideração sistemática do leitor”, de acordo com Azenha (2005, p. 371), somados aos argumentos acima expostos, tudo isso justifica a realização desse estudo. Além da escassez de trabalhos acadêmicos sobre tradução de LIJ no Brasil, os trabalhos existentes focam aspectos tradutológicos diferentes dos tratados nesta pesquisa, ou seja, a intertextualidade e paratextualidade.

1.3 - Organização do trabalho

O presente estudo é composto de quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta introdução, objetivos, justificativas e organização do trabalho.

O segundo capítulo, denominado *Pressupostos teóricos*, se divide em dois grandes subcapítulos. O primeiro subcapítulo, *Literatura infanto-juvenil: definições*, destaca os conceitos, o destinatário, as características distintivas de LIJ, a leiturabilidade e a tradução dos três aspectos constituintes da obra literária infanto-juvenil, gráfico, textual e imagético. O segundo subcapítulo, *Linguística Textual*, introduz os critérios de textualidades; em seguida, discute a intertextualidade e a paratextualidade, as questões tradutológicas referentes ao assunto, bem como as tipologias e as estratégias de tradução para o intertexto e o paratexto.

O terceiro capítulo, *O corpus, os procedimentos e as análises*, é composto de cinco subcapítulos. Ele reúne informações sobre a autora Cornelia Funke e o estudo do corpus no primeiro subcapítulo *O corpus: o mundo de tinta de Cornelia Funke*; em seguida, no segundo, ele expõe os *Procedimentos metodológicos*. O terceiro e o quarto subcapítulos apresentam as análises realizadas em *Análise da tradução do intertexto* e *Análise da tradução do paratexto* e por fim, e o quinto subcapítulo mostra os resultados obtidos.

O quarto capítulo, *Considerações finais*, revela a conclusão do estudo.

⁷ LIJ se refere à Literatura infanto-juvenil nesta dissertação.

2 - Pressupostos teóricos

Este capítulo visa apresentar as bases teóricas da pesquisa. Cabe ressaltar que, segundo Azenha (2005, p. 371), “em se tratando de estudos sobre tradução de LIJ, não será uma única teoria de tradução a dar conta *a priori* do problema, mas sim uma conjugação de conceitos e procedimentos metodológicos oriundos de diferentes vertentes”.

A nossa pesquisa integra dois campos, de acordo com as áreas constituintes de estudos comparativos de literatura infanto-juvenil de Emer O’Sullivan (2002, p. 37), “Estudos de Contato e Transferência e de Intertextualidade” (Contact and Transfer Studies and Intertextuality Studies)⁸. Iniciamos a exposição teórica com a perspectiva de literatura infanto-juvenil.

2.1 - Literatura infanto-juvenil: definições

Este capítulo não apresenta como objetivo realizar uma discussão extensa sobre conceituações de literatura infanto-juvenil, no entanto, como Oittinen afirma (2000, p. 2): “quando falamos de criança e literatura infanto-juvenil, devemos ser capazes de defini-las de alguma forma”⁹. Em vista disso, descrevemos a seguir as definições a fim de situar o corpus adotado neste estudo.

Várias definições podem ser utilizadas, segundo Klingberg (1986), inclusive as usadas nas referências bibliográficas. Isto é, pelo simples fato de o livro ser citado em seus dados de catalogação como literatura infanto-juvenil, este pode ser considerado como tal. Contudo, segundo o autor, é necessária uma escolha de conceito para que seja informado o que está sendo abrangido dentro desta definição, como a faixa etária.

Notamos que a distinção entre a literatura infanto-juvenil e a literatura adulta é, muitas vezes, realizada por meio de uma delimitação concedida pelo seu adjetivo. Este é concernente ao público receptor da obra, como explica Coelho (2000, p. 29): “Em essência, sua natureza é a mesma que se destina aos adultos. As diferenças que singularizam são determinadas pela natureza do seu leitor/receptor: a criança”. Nesse

⁸ Todas as citações diretas escritas em língua inglesa ou alemã foram traduzidas pela autora desta dissertação. Seus respectivos textos (as fontes) se encontram nas notas de rodapé. As traduções de nomes e títulos nos idiomas supracitados estão inseridas no corpo do texto entre parênteses.

⁹ “When speaking of child and children literature, we should be able to define them somehow”.

sentido, é possível compreender que a literatura infanto-juvenil possui o mesmo conteúdo da adulta, contudo direcionada para a criança e para o adolescente.

A simplicidade de linguagem constitui um dos elementos característicos do livro para crianças, todavia, nessas obras não deve haver “redução artística”, como ressalta Cunha (2006, p. 70), uma vez que “a obra literária para crianças é *essencialmente* a mesma obra de arte para o adulto. Difere apenas na complexidade de concepção: a obra será mais simples em seus recursos, mas não menos valiosa”.

Nessa mesma direção, a leitura pode ser o ponto principal na discussão de literatura infanto-juvenil, como menciona Oittinen (2000, p. 2): “Eu vejo a literatura infanto-juvenil como literatura lida silenciosamente pela criança e em voz alta para criança”¹⁰. Assim, a autora resgata também a questão da oralidade e da presença de um mediador de leitura (contador de história) como traço distintivo. Por outro lado, Oittinen (1998, p. 250) define que “sob o termo literatura infanto-juvenil, pode-se entender, ou como literatura, a qual é escrita ou pretendida para criança, ou literatura, a qual é lida por crianças, indiferentemente se foi pensada para crianças ou não”¹¹.

Por outro lado, nos estudos de Meireles (1984), as definições concernem às situações, nas quais ocorrem/ocorreram a literatura infanto-juvenil, especificamente em quatro casos. O primeiro, como ela afirma, refere-se aos textos de tradições orais, como os contos de fadas e as fábulas. Estas se compõem de narrativas pequenas, que foram transmitidas oralmente direcionadas inicialmente para adulto em meados do século XVII. Posteriormente foram compiladas por escritores e dedicadas às crianças. Este foi o caso dos Irmãos Grimm. O segundo, de acordo com a autora, constitui-se de obras que inicialmente foram produzidas para crianças e depois passaram a ser de uso comum, como *As Aventuras de Telêmaco*, de Fenelon. A terceira situação remete aos livros que não foram escritos para crianças, mas que se tornaram alvo de leitura deste público e por isso foram adaptados ou reduzidos, tais como as conhecidas *Aventuras de Robson Crusoe* de Daniel Defoë¹². O quarto caso se dirige às obras escritas especialmente para crianças, cujo objetivo, além de entreter e transmitir noções morais, era o de ensinar diversos temas apropriados às respectivas faixas etárias.

¹⁰ “I see children’s literature as literature read silently by children and aloud to children”.

¹¹ “Unter Kinderliteratur kann man entweder Literatur verstehen, die für Kinder geschrieben und intendiert ist, oder Literatur, die von Kindern gelesen wird, ganz gleich ob sie nun für Kinder gedacht war oder nicht”.

¹² Os títulos de livros são exemplos de Meireles (1984).

Nessa classificação de Meireles (1984), poderia ser incluído ainda mais um caso: obras que são escritas para ambos os públicos, o adulto e a criança de acordo com Shavit (1999). Nesta situação, o autor além de se dirigir à criança, também aciona o leitor adulto por meio da temática e da estrutura, agradando, desta forma, a ambos.

Fernandes (2004, p. 5) define literatura infanto-juvenil como “um gênero escrito e publicado, se não exclusivamente para crianças, mas que no mínimo as tem em vista, incluindo o romance “juvenil” – o qual objetiva os leitores jovens e os adolescentes mais velhos”¹³.

Por fim, percebemos que em meio a essas diferentes abordagens, há um consenso entre os autores em considerar que a literatura infanto-juvenil é realizada com a intenção de ser primeiramente dirigida às crianças.

Diante da exposição desses conceitos e dos objetivos deste estudo, adotamos a abordagem apresentada por Fernandes (2004) por incluir explicitamente as obras para o público juvenil na sua concepção, o que abarca o corpus aqui escolhido. Embora a editora tenha recomendado a leitura de *Tintenherz* para o público de todas as idades, segundo Kemper (2005), sua folha de catalogação traz a informação de que recebeu o Kalbacher Klapperschlange¹⁴, prêmio de literatura alemã anual, cujo júri é formado por crianças e adolescentes alemãs, aproximadamente entre 8 e 13 anos. Além desse, o livro obteve o prêmio alemão de literatura juvenil (*Deutscher Jugendliteraturpreis*), auferido pelo Ministério Federal Alemão de Família, Idosos, Mulheres e Crianças (*Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend*). No Brasil, o livro traduzido *Coração de Tinta* é também identificado como LIJ, de acordo com as informações contidas nas suas folhas de catalogação.

Retomando a definição adotada, convém delinear as implicações que o público tem na escritura da obra e na sua tradução, visto que tanto criança como infância têm sido definidas diferentemente em cada época (OITTINEN, 1998). Assim, no capítulo a seguir, trazemos para o centro da discussão o receptor da obra.

¹³ “[...] a genre written and published, if not exclusively for children, then at least bearing them in mind, including the ‘teen’ novel – which is aimed at the young and late adolescent readers”.

¹⁴ Disponível em: <<http://www.kalbacher-klapperschlange.de>>. Acesso: 10.09.2008.

2.1.1 - Livros infanto-juvenis: traduzir para quem?

Vários aspectos entram em jogo quando conceitos relacionados à infância e à criança são discutidos. Os estudos de Ariès (1981) revelam que essas concepções mudaram conforme as sociedades se alteravam. Elas se desdobraram da visão da criança como um adulto apto ao trabalho, passando pelo rigor na educação familiar e no sistema educacional, culminando na intenção de garantia de proteção e manutenção dos direitos das crianças e adolescentes, principalmente nos países desenvolvidos. Logo, segundo o autor, a concepção de criança foi construída historicamente pela sociedade, não sendo, portanto, estática e nem autônoma, como explica também Shavit (1986). A saber, tal aceção está constantemente se alterando, segundo a autora, e se formando a partir de novas formas de pensar do adulto e de cada país.

Mesmo em cada sociedade, podemos encontrar grandes diferenças no conceito de criança. No Brasil, por exemplo, há uma situação assimétrica, na qual coexistem duas concepções de criança e adolescente. A primeira remete, conforme explica Santos (2007), àquelas que podem efetivamente exercer o direito de ser criança ou adolescente, ou seja, que possuem condições de vida que lhes permitem bens materiais, acesso à cultura, a um sistema educacional melhor e ao lazer; a segunda remete àquelas que têm um baixo poder aquisitivo e são privadas de seus direitos.

No âmbito tradutológico, a questão de delinear o receptor é fundamental, de acordo com Oittinen (1998, p. 251): “A pergunta: para quem eu escrevo? é, sobretudo, relevante na tradução de literatura infanto-juvenil. A visão do grupo alvo é especialmente importante aqui. Traduzimos para os sentidos, para os olhos e ouvidos das crianças”¹⁵. Vale lembrar, no entanto, que há contestações sobre considerar sistematicamente o receptor dos livros infanto-juvenis, como declara Coillie (2006, p. 137):

[...] a questão crucial para os tradutores de livros infanto-juvenis não é (como a visão de Oittinen) para quem eles estão traduzindo. Assim, como os melhores autores, os melhores tradutores não escrevem conscientemente para as crianças. A escritura flui da criança dentro deles¹⁶.

¹⁵ “Die Frage ‘Für wen schreibe ich?’ ist vor allem relevant bei der Übersetzung von Kinderliteratur”. Der Blick auf die Zielgruppe ist hier besonders wichtig. Wir übersetzen für die Sinne, für die Augen und Ohren der Kinder.

¹⁶ “The crucial question for translators of children’s books is not (as Oittinen’s view) for whom they are translating. Just like the best authors, the best translators do not consciously write for children. Their writing flows from the child within themselves”.

Embora Coillie (2006) critique Oittinen (1998), ele acaba reforçando sua abordagem no que tange às imagens de criança do autor e do tradutor, as quais advêm de uma visão pessoal e também social, de acordo com a autora. A criança que flui de dentro de ambos constitui uma pressuposição de ideia de criança. É importante ressaltar também que o livro é escrito a fim de ser vendido e lido para um determinado público, neste caso, as crianças e os adolescentes, e não apenas para satisfazer um desejo pessoal do escritor. Em decorrência disso, podemos afirmar que o escritor pensa para quem escreve em certos momentos de sua escritura.

Todavia, não se pode desconsiderar ainda que o trabalho do tradutor não é a etapa final. Ele irá passar ainda por outros processos de produção do livro, aos quais soma-se também a noção de criança que cada um dos outros envolvidos possuem.

É possível observar por outra perspectiva que as traduções destinadas ao leitor infanto-juvenil, como declara Dias (2001, p. 43), “são processos comunicativos assimétricos” por serem mediadas por adultos. São eles que pressupostamente possuem maior acervo linguístico e vivência de mundo, determinando todo o projeto editorial e tradutório, como explica Azenha (2005, p. 378):

[...] são adultos que escrevem ou traduzem para jovens e crianças. Quais as implicações disto? No processo de tradução de LIJ, trata-se de uma dupla projeção: o tradutor trabalha com a (sua) imagem daquilo que acredita ser criança – na verdade, também uma projeção imaginada pelo autor. E o texto traduzido, ao final de contas, pode convergir ou divergir da criança imaginada e de seu mundo.

Concluímos disso que as concepções de leitor da obra infanto-juvenil são apenas visões imaginárias que podem tanto coincidir quanto destoar da realidade. Esta projeção interferirá em todo processo tradutório, desde a seleção de livros a serem traduzidos pelos editores às escolhas das estratégias de tradução pelo tradutor, como observa Fernandes (2004). Por exemplo, se for concebido que o leitor não é capaz de entender certos itens culturais, tais como nomes de comida, estes podem ser substituídos por pratos da cultura local.

Além disto, não podemos deixar de mencionar que a literatura infanto-juvenil serve como ferramenta para instituições sociais e educacionais, segundo Shavit (1999). Estas são uma grande fatia do mercado editorial, já que solicitam ou motivam a leitura de determinados livros. Se a produção dos livros infanto-juvenis visa às crianças por um lado,

como explica a autora, por outro, objetiva atender aos adultos, na educação e na instrução de crianças dentro das normas da sociedade vigente, para que se mantenha uma continuidade dos modelos sociais já instaurados.

Desta forma, são repassadas ao leitor infanto-juvenil, ideologias e valores de acordo com os desejos dos adultos. Disto podemos ainda deduzir que cada cultura mantém normas próprias relacionadas aos aspectos pedagógico, social e ideológico e na tradução elas poderão se acomodar com maior ou menor facilidade dependendo da cultura alvo.

Aliado a este fato, segundo Fernandes (2004), tanto o escritor quanto o tradutor levam em conta que sua escritura deve passar pelo crivo dos adultos que influenciarão diretamente na produção textual. Disto resulta também a questão da duplicidade de leitores¹⁷, como explica Shavit (1999, p. 83):

Por definição, literatura infanto-juvenil se direciona à criança, mas sempre e sem exceção, a literatura infanto-juvenil tem um destinatário adicional – o adulto, que funciona tanto como um destinatário passivo ou ativo de textos escritos para crianças¹⁸.

Neste sentido, segundo Shavit (1999), o adulto pode se situar também como segundo leitor, quando compartilha a leitura dos livros infanto-juvenis, ou porque eles lêem para os filhos, ou ainda porque os livros o agradam. No último caso, como são livros lidos tanto por crianças como por adultos, eles têm adquirido popularmente a denominação de “literatura de toda a idade”¹⁹. Em virtude disso, os livros são constituídos de uma ambivalência, como explica Fernandes (2004, p. 10): “estes textos pertencem simultaneamente ao sistema literário da criança e do adulto, pois podem ser lidos diferentemente nestes dois sistemas”²⁰. Isso ocorre tanto em nível de temática, de estruturação dos elementos narrativos, como de linguagem, de acordo com Shavit (1981). São atribuídos também aos dois grupos, criança e adulto, os nomes, conforme Fernandes (2004, p. 10), de “leitor primário” e “autoridade responsável”²¹. Embora as crianças e os adolescentes sejam os receptores dos livros, não cabe a eles as decisões em relação à sua produção.

¹⁷ Há diferentes terminologias para tal fenômeno, como ambivalence ou double attribution reader (SHAVIT, 1999) e dual readership (FERNANDES, 2004).

¹⁸ “By definition, children’s literature addresses children, but always and without exception, children’s literature has an additional addressee – the adult, who functions as either a passive or an active addressee of texts written for children”.

¹⁹ “All age literature” (Literatura de toda a idade). LUGÃO, Juliana. Nem só de contos de fada vive uma biblioteca infantil. Deutsche Welle. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2384954,00.html>>. Acesso em: 20.06.2007.

²⁰ “These texts belong simultaneously to the adult and child literary systems as they are read differently in these two systems”.

²¹ Traduzido por Lincoln Fernandes como autoridade responsável.

O fenômeno de ambivalência surgiu há muito tempo, por exemplo, com Charles Perrault, como mostra Shavit (1981). Entretanto, a pesquisadora de tradução de literatura infanto-juvenil Joosen²² (2006, p. 63) afirma que ele parece ser uma das marcas da literatura infanto-juvenil contemporânea: “hoje o gênero da ficção adolescente está atravessando o limite entre os conceitos tradicionais de literatura infanto-juvenil e a literatura adulta não apenas em nível de conteúdo (tabus), mas também em nível de estilo”²³. Desta forma estas obras trazem temas do universo adulto e recursos estilísticos mais peculiares à literatura adulta, como a intertextualidade e ironia. Disto, podemos observar que alguns dos autores e estudiosos de obras para crianças e adolescentes também buscam não mais separar o mundo adulto do infanto-juvenil.

A presença do adulto nos livros de LIJ não ocorre apenas pela autoridade, mas ainda por ser público alvo deste tipo de literatura, que muitas vezes são vistos apenas nas entrelinhas do texto, conforme Shavit (1999). Exemplo deste fato, segundo a autora, pode ser encontrado nas obras de Lewis Carroll.

A trilogia de Cornelia Funke se encaixa nessa linha de livros com duplos leitores. Kemper (2005) afirma que este aspecto se manifesta de diferentes formas, tanto na temática como nos recursos estilísticos. Assim, por meio de um texto ambivalente, Funke abre os diálogos para públicos de diversas faixas etárias para que a obra possa ser lida diversos níveis de compreensão. Os adolescentes e as crianças podem fazer leitura da superfície do texto, por exemplo, enquanto os adultos ou leitores experientes podem ler de modo mais profundo. Uma das prováveis razões deste fenômeno se deve primeiramente ao conceito de criança e infância que Funke possui. Isto pode ser observado pela afirmação da autora, a qual defende que crianças e adolescentes são capazes de lidar com situações mais complexas. Outro motivo pode advir de questões mercadológicas, já que este tipo de literatura amplia o alcance ao público leitor.

A tradução dos textos ambivalentes pode acarretar problemas de tradução, como a dificuldade de compreensão do texto, principalmente se o tradutor não observar o mecanismo de diálogo com vários públicos. Assim, a fim de levantar questões pertinentes à análise do corpus, adentramos o texto literário infanto-juvenil no próximo capítulo, descrevendo características intrínsecas a este tipo textual.

²² Vanessa Joosen possui mestrado em Literatura alemã e inglesa na Universidade de Antwerp na Bélgica e é membro da diretoria do Flemish National Centre of Children's Literature and IBBY Flanders.

²³ “Today the genre of adolescent fiction is crossing the borderline between traditional concepts of children literature traditional concepts of children's and adult literature not only at level at the content (taboos), but also at the level of style”.

2.1.2 - Características distintivas da tradução de literatura infanto-juvenil

Vários aspectos devem ser considerados na acomodação do livro infanto-juvenil à cultura alvo. Eles vão do gráfico às ilustrações e, por fim, ao texto. Para que possamos ter uma dimensão da problemática de tradução de LIJ, orientamo-nos inicialmente pela pesquisa de Tabbert (1994) sobre a causa do sucesso de um livro infanto-juvenil, da qual destacamos apenas algumas das características distintivas deste tipo de obra.

No que concerne aos itens que motivam a leitura, o autor declara que nos livros de LIJ, os fatores psíquicos, cujo desenvolvimento é pretendido através do texto, representam um papel fundamental e na verdade, são a base para o sucesso. Ele lembra que é possível verificar tal fato de forma explícita, pois há, em muitas capas de livros, indicações sobre o tipo de desenvolvimento realizado na capacidade psicomotora da criança que eles promovem.

Na construção narratológica, conforme Tabbert (1994), no livro de LIJ, o ambiente deve transmitir uma atmosfera intensiva e emocionante e a trama deve despertar tensão e interesse. Segundo ele, o autor oferece ao leitor uma identificação com os personagens, de modo que este encontre vários tipos nos quais possa se reconhecer. Além disso, os elementos visuais desempenham um papel fundamental, tendo em vista que exercem um grande efeito sobre a leitura e sua continuidade.

Dois eixos são responsáveis pelo êxito da obra, segundo o autor, um relacionado ao livro em si e às questões textuais e outro ligado ao contexto. Quanto aos fatores textuais, a obra de LIJ precisaria ser de leitura fácil e compreensível, sem excessiva ou nenhuma utilização de dialetos ou de vocabulário de nível elevado. Quanto ao contexto, ele alerta sobre as questões culturais, exemplificando como a cor e o tipo de letra que agradam o leitor de um país, podem desagradar o leitor de outro país. Além disso, ele explica que a questão econômica pode influenciar a produção do livro, dependendo das regras da editora.

Por outro ângulo, Tabbert (1994) discute também a questão da leiturabilidade²⁴, que tem sido entendida por alguns pesquisadores na área de tradução, como um dos fatores que norteiam as decisões tradutórias. Este aspecto pôde ser verificado na investigação de Fernandes (2004) sobre a tradução de nomes de fantasia.

²⁴ Este termo tem sido utilizado no *design* gráfico, mas é um verbete ainda não registrado em dicionário de língua portuguesa, sendo traduzido de *readability* por Lincoln Fernandes em exposição oral.

A leitura é, de acordo com Puurtinen (2003, p. 3), “[...] normalmente definida como a compreensibilidade ou facilidade de ler, determinada pelo grau de dificuldade linguística do texto”²⁵. Neste sentido, a autora relaciona a leitura apenas com a linguagem verbal.

Como poucas pesquisas têm investigado especificamente a leitura e sua abrangência na tradução, incluímos aqui o estudo de DuBay (2004), que trata sobre a história da leitura, suas fórmulas e o alfabetismo adulto nos Estados Unidos, denominado *Principles of readability* (Princípios da leitura). Para ele, a leitura é “aquilo que torna alguns textos mais fáceis de serem lidos do que outros. É frequentemente confundida com legibilidade, o qual se refere ao tipo e ao *layout*”²⁶. Isto é, para que um texto seja legível, ele deve ter caracteres visíveis que possibilitem uma leitura fácil.

DuBay se refere também a uma interação com três aspectos importantes para a leitura:

- Classe de leitor e sua competência leitora;
- Conhecimento anterior;
- Motivação.

O texto, segundo o autor, deve estar compatível à habilidade de leitura e o conhecimento do leitor, pois isto decidirá a compreensão do texto e a motivação em continuar a leitura. Daí a relevância de se observar as faixas etárias e as fases de aprendizagem indicadas nos livros para crianças e adolescentes.

Há ainda quatro campos que ajudam a compor a leitura, conforme declaram Gray & Leary (1925) citados por DuBay (2004):

- 1) Conteúdo – com as proposições, a organização e coerência;
- 2) Estilo – com os elementos sintáticos e semânticos;
- 3) *Design* – tipografia, formato e ilustrações;
- 4) Estrutura – organização, capítulos e títulos.

É possível observar aqui, que ao contrário do que DuBay explica, a legibilidade é considerada um fator da leitura, já que o *design* e a estrutura são considerados

²⁵ “[...] normally defined as comprehensibility or ease of reading determined by the degree of linguistic difficulty of the text”.

²⁶ “Readability is what makes some texts easier to read than others. It is often confused with legibility, which concerns typeface and layout”.

elementos constituintes para que um texto seja compreensível. Sendo assim, não é apenas o texto escrito que proporciona uma leitura fluente e compreensível, mas o conjunto de elementos que constituem o livro. Na literatura infanto-juvenil, tais aspectos ganham ainda maior destaque, já que eles se entrelaçam à narrativa.

Convém lembrar que todos esses elementos citados acima também estão ligados à cultura, portanto, variam de acordo com o mercado editorial de cada país e devem ser pensados na tradução.

Poderíamos afirmar ainda que, para a LIJ, a questão da leiturabilidade, diferentemente da literatura adulta, assume um papel mais decisivo devido à in experiência do leitor em lidar com obstáculos de entendimento.

Quando a criança e o adolescente não conseguem compreender o texto traduzido, segundo Dias (2001), podem ocorrer bloqueios de leitura. Ela explica que o não-entendimento de palavras ou de frases poderá desestimular o leitor juvenil a continuar a leitura da obra. Algumas das razões, de acordo com a autora, seriam a falta de compreensão e também de identificação das crianças com o texto. No entanto, entendemos que esses bloqueios podem ocorrer também devido a uma reprodução mal sucedida do conjunto composto pelos quatro elementos da leiturabilidade.

No que concerne ainda às características predominantes na literatura infanto-juvenil, é importante comentar a comunhão dos diferentes códigos de linguagem, também investigada por Tabbert (1994). Eles dialogam e interagem, formando um só texto, conforme explica o escritor Azevedo²⁷, pesquisador e ilustrador de LIJ:

[...] um livro ilustrado, ao nível da linguagem é composto de, pelo menos, três sistemas narrativos que se entrelaçam: a) o texto propriamente dito (sua forma, seu estilo, seu tom, suas imagens, seus motivos, temas, etc.); b) as ilustrações (seu suporte: desenho? colagem? fotografia? pintura? e também, em cada caso, sua forma, seu estilo, seu tom, etc.); c) o projeto gráfico (a capa, a diagramação do texto, a disposição das ilustrações, a tipografia escolhida, o formato, etc.). Examinando bem, há livros em que esses três sistemas têm autoconsciência e procuram o diálogo e outros em que isso não ocorre.

A obra infanto-juvenil, portanto, se diferencia da literatura adulta não

²⁷ Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo05.htm>>. Acesso em: 20.02.2007.

somente quanto à complexidade do conteúdo, mas também na forma. Desse modo, a tradução do livro para crianças e adolescentes constituiria na leitura e na acomodação desses três aspectos, o gráfico, o imagético e o textual, na obra da cultura alvo.

Contudo, antes da tradução, o diálogo desses sistemas precisa ser identificado para que estes possam ser reproduzidos. E neste sentido, a análise do texto pode orientar o tradutor neste processo, como explica Nord (2001, p. 62).

Análise do texto fonte guia o processo de tradução, o qual fornece bases para decisões sobre (a) viabilidade do projeto de tradução, (b) quais unidades do texto fonte são relevantes para uma tradução funcional, e (c) qual estratégia de tradução levará o texto alvo a atender aos requisitos do encargo tradutório²⁸.

É possível notar, então, que a análise de texto para a tradução de um livro infanto-juvenil deve abranger os códigos de linguagem verbais e não verbais presentes na obra, orientando o projeto tradutório, não apenas para o tratamento textual, mas inclusive para outras etapas da produção da obra, como o projeto gráfico, que concernem à editora.

A arte gráfica é a parte física do livro que sustenta todas as outras linguagens, servindo de instrumento nas mãos do autor para seu dizer, ou melhor, de veículo para transportar a sua mensagem e do leitor para ler a história. Além de suportar o texto, a arte gráfica possui a função de manter o leitor interessado na leitura. O aspecto visual, ou seja, as ilustrações, a tipografia, a forma, e a disposição dos títulos dos capítulos, o *layout*, a folha de rosto – tudo isto influencia emocionalmente o leitor, segundo Oittinen (1998). Vale ressaltar que o visual é considerado pelas crianças tão importante quanto o enredo, principalmente nas idades iniciais, como explica Coelho (2000), diferentemente do que ocorre na literatura adulta.

No âmbito tradutológico, os aspectos gráficos e tipográficos influenciam diretamente o projeto de tradução, como mostra Azenha (2005, p. 387):

[...] o trabalho do tradutor caminha *pari passu* com o do arte-finalista, responsável, no processo de produção do livro, pela inserção de ilustrações e por suas articulações com o texto. Tais aspectos vão desde a organização e a segmentação da narrativa, estabelecendo planos de realidade e fantasia.

²⁸ “Analysis of source text guides the translation process in that it provides the bases for decisions about (a) feasibility of the translation assignment, (b) which source-text units are relevant to a functional translation, and (c) which translation strategy will lead to a target text meeting the requirements of the translation brief”.

Em face disso, podemos afirmar que as decisões do tradutor podem ser realizadas, tendo em vista a acomodação do texto em um projeto gráfico pré-definido pela editora. Por exemplo, se o livro a ser traduzido já possuir um grande volume de páginas, o tradutor deverá considerar provavelmente que a editora não deseja que ele fique ainda maior e terá de criar estratégias para reduzir ou não expandir o texto.

Por sua vez, o projeto gráfico mostra evidências visuais e textuais do processo intercultural que se opera na tradução. Não se trata apenas de transferir a estrutura física de um livro de um país a outro, mas de acomodá-la aos padrões literários e editoriais da cultura alvo.

Dois elementos importantes do projeto gráfico da LIJ, por exemplo, são a capa e a contracapa. Estas representam o primeiro contato do leitor com o livro, constituindo assim “sua primeira leitura” (RAMOS; PANNOZO, 2005, p. 115). Na tradução, elas podem assumir aspectos completamente diferentes da cultura alvo, como cores, ilustrações e materiais.

Quanto às ilustrações, é interessante observar que elas permeiam diversas instâncias do livro e desempenham o papel de criar, de acordo com Kikuchi (2004, p. 5), “a atmosfera espiritual em que se movem os ritmos, os sentimentos e os personagens do livro”. Assim, a imagem promove um diálogo com o texto e com o leitor, sobretudo, nos casos em que o autor é o próprio ilustrador. Por meio das imagens, o público infanto-juvenil desvenda o restante do enredo e decifra as pistas que o autor e o ilustrador deixam nelas.

Logo, a ilustração é, segundo Joosen (2006, p. 101), “outro desafio para o tradutor em nível macro concernente à relação estabelecida entre as figuras e o texto, visual e verbal”²⁹. Deve haver, então, uma interatividade entre imagem e texto, conforme explica O’Sullivan (2002, p. 63):

Em traduções de livros infanto-juvenis, as adaptações culturais restringem-se geralmente às palavras ou às imagens. Mas a adaptação de uma sem considerar a outra em um livro ilustrado, o qual depende de seu humor na interação de ambos os meios, pode resultar em incongruências³⁰.

²⁹ “Another challenge to the translator at a macro-level concerns the relationship established between the pictures and text, the visual and verbal”.

³⁰ “In translations of children’s books, cultural adaptations are usually confined to either words or images. But adaptation of one without thought to the other in a picture book that depends for its humor on the interaction of both media can result in incongruities”.

Diante dessas observações, a análise de imagens se mostra imprescindível para a tradução. De acordo com Camargo³¹, “a análise da ilustração precisa, portanto, focalizar os pólos denotativo e conotativo, ou seja, os significados que decorrem não só de o que a imagem representa, mas também de como ela o faz”. Segundo o mesmo autor, as ilustrações podem ainda apresentar diferentes funções no texto, como a narrativa, a estética e a lúdica.

Após uma análise na tradução, muitas vezes é necessário alterar as ilustrações para adequar à realidade cultural ou inserir palavras, como explicou Dias (2001, p. 64), que ao traduzir *Uma Semana Cheia de Sábados* (1994) do livro alemão *Eine Woche voller Samstage* de Paul Maar precisou alterar as figuras para introduzir os termos “provador de roupas” (*Umkleidekabine*) e “fogo” (*Feuer*).

Na tradução de livros de alguns autores, como Cornelia Funke, que também ilustram os próprios livros, as imagens não podem ser vistas como meros desenhos ilustrativos de situações e personagens. Mesmo que haja figuras sem textos, como em *Tintenherz*, não significa que elas não devam ser incluídas na análise tradutória. Pelo contrário, a leitura das ilustrações auxilia o tradutor na compreensão do texto, podendo evitar interpretações errôneas.

Elementos do projeto gráfico e ilustrações são denominados paratexto, segundo Genette (1987). Devido a sua relevância neste estudo, voltamos a discutir estes aspectos posteriormente a fim de classificá-los para a análise das estratégias de tradução dentro do corpus adotado.

Do livro infanto-juvenil emerge, segundo Joosen (2006, p. 67), “[...] uma mistura de discursos, efeitos literários e visuais, os quais desafiam o tradutor que primeiramente deve adquirir conhecimento dentro destas técnicas literárias, interpretar o significado e depois tentar apresentá-los em uma língua diferente”³².

Além disso, observar a função comunicativa e buscar uma similaridade do estilo do autor na língua alvo compõe também uma das tarefas do tradutor, que deve estar atento às particularidades, como a escolha do léxico. Eroms (2008) explica que o estilo do autor é realizado nas suas decisões ante as opções, das quais ele dispõe. Seguindo o exemplo do

³¹ CAMARGO, L. *A relação entre imagem e texto na ilustração de poesia infantil*. Projeto Memória de Leitura. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/Memoria/poesiainfantilport.htm>>. Acesso em: 30.04.2007.

³² “A mixture of discourses, literary and visual effects, which challenge the translator who first has to gain insight into these literary techniques, interpret their meaning and then try to render them in a different language”.

mesmo autor, escolher entre *cabana* e *bangalô*³³, constituiria definir figuras estilísticas dentro do texto literário. Logo, o tradutor precisaria observar que a razão da escolha do autor demonstra a função dela no texto. Como no exemplo acima, em que a escolha da palavra *cabana* retrataria um lugar mais rústico.

Já o contexto cultural, como citou Tabbert (1994), pode suscitar sentimentos diferentes no leitor em cada país. Um item lexical, embora com o valor semântico semelhante, pode carregar valores diferentes agregados por cada cultura e por cada época. A título de exemplo, a palavra *Wald*, poderia ser traduzida no Brasil como *floresta* ou *selva*, mas possui um caráter afetivo e acolhedor em muitos textos na Alemanha, de acordo com Weininger e Blume (2007)³⁴. Isto se confirma quando Tabbert (1994, p. 52) explica que, “nos populares contos de fadas alemães e livros ilustrados, a floresta representa um papel importante”³⁵. Entretanto, essa palavra ganha um tom selvagem e ameaçador no Brasil.

Fato semelhante ocorre com os nomes, os mitos, os personagens e as referências bibliográficas, que costumam permear o enredo do livro para crianças e adolescentes. A tradução de nomes, por exemplo, representa uma questão tradutológica, na qual o tradutor de LIJ deve considerar a sua leiturabilidade e a sua função, que em grande parte é a de caracterizar o personagem. De acordo com Fernandes (2004), os tradutores encontram basicamente dois tipos de nomes da literatura fantástica que se referem ou ao mundo real ou ao mundo da fantasia. Isto pode ser observado em *Coração de Tinta: Staubfinger = Staub* (poeira) + *Finger* (dedo) = *Dedo Empoeirado*, e *Mortimer*, mantido da mesma forma.

Outra questão tradutológica a ser considerada nos livros infanto-juvenis ainda escassamente discutida nos estudos da tradução é a intertextualidade, objeto desta investigação. Presente em todos os textos como um dos critérios de textualidade apresentados por Beaugrande e Dressler (1981), ela pode ser aplicada como um recurso de estilo no texto literário, tangendo assim a área da estilística.

Os elementos intertextuais pertencem a outros textos, e, portanto não são originais conforme ressalta Eroms (2008). Eles resultam de uma escolha individual entre diversas alternativas estilísticas. Logo, a forma de aplicação e a interação desses elementos no texto

³³ Exemplos, tanto em língua alemã como em língua portuguesa, destacamos em itálico.

³⁴ Notas de aula Tradução de Poesia Alemã, em 2007, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis.

³⁵ „In beliebten deutschen Märchen und Bilderbüchern spielt der Wald eine wichtige Rolle“.

literário constituem decisões que atendem não apenas a uma situação comunicativa, mas também a uma construção narratológica e ao estilo do autor.

Há a necessidade, aliás, de que o leitor busque em sua memória o elo entre os textos e tudo o que eles representam. Para isso é indispensável que ambos, o autor e o leitor, compartilhem ou acessem os mesmos textos e o mesmo mundo. A questão é: como se estabelece uma comunicação quando as experiências de mundo dos leitores (e autores) exibem um grande grau de diferença, seja entre países e/ou entre faixas etárias?

Podemos perceber até aqui que diferentes questões, como o projeto gráfico, as ilustrações e o texto, se impõem na tradução do livro infanto-juvenil, tornando-a uma atividade, na qual o tradutor precisa observar as diversas dimensões da obra para que consiga, de modo criativo, acomodar o novo texto à cultura alvo. Além disto, a tradução de LIJ envolve assuntos que extrapolam o nível material, se estendendo a outras esferas. Assim, deixando as discussões relacionadas ao livro, voltamo-nos agora aos aspectos referentes ao contexto cultural e econômico.

Na tradução de LIJ, a abrangência e os limites da atuação do tradutor ficam mais evidentes na medida em que se verifica que o tradutor precisa negociar mais intensivamente suas decisões com a editora e com o autor. Por outro lado, como explica Azenha (1991, p. 56), ele assume ainda outra tarefa:

[...] à complexidade dos problemas [...] soma-se o fato de o curso da produção de um livro envolver várias etapas, profissionais, todos com o poder de alterar, direta ou indiretamente, intencionalmente ou não, o resultado final. Resta ao tradutor, que neste caso tem controle sobre o seu trabalho só até certo ponto, assumir o difícil papel de um gerenciador de dados, de um campo quase neutro em que se reconciliam (ou devem se reconciliar) interesses às vezes bastante diversos.

Cabe dizer que a obra de literatura adulta também abrange as questões supracitadas, porém a diferença reside principalmente nas interferências do tradutor de LIJ sobre o processo inteiro de re-elaboração da obra. Neste caso, a necessidade de haver um diálogo entre o tradutor e a editora é ainda maior do que na literatura adulta, tendo em vista que o tradutor precisa fazer também a leitura da interação entre as ilustrações, os aspectos gráficos e o texto para que a obra possa ser reescrita como um todo. Enquanto no livro para adultos, as ilustrações e o projeto gráfico geralmente funcionam como mero suporte, no livro infanto-juvenil, eles podem ganhar novas funções que interferem no enredo. Isso

mostra que a tradução de LIJ não pode desvincular os três sistemas narrativos um do outro e nem de seu contexto cultural.

Concluimos que basicamente dois pontos diferenciam a atividade tradutória concernente aos livros para crianças/adolescentes. O primeiro está ligado à reescritura do texto atrelada aos aspectos gráficos e imagéticos. O segundo se relaciona à ampliação da atuação do tradutor, que deve ter habilidade de ler além do texto, ou seja, interpretar o enredo e o contexto e negociar/gerenciar essas informações com a editora.

A seguir, tratamos da problemática deste estudo, ou seja, dos objetos de análise: o intertexto e o paratexto. Iniciamos por uma perspectiva maior, a Linguística textual e posteriormente discutimos questões relacionadas à intertextualidade e à paratextualidade associadas às tipologias e estratégias de tradução.

2.2 - Linguística textual

Iniciada no final dos anos 60, segundo Koch³⁶, a Linguística textual despontou na década de 70, com interesse inicial na descrição de fenômenos relacionados aos “enunciados ou sequência de enunciados”, já em 80, ela evoluiu para as “teorias de texto”. Conforme esta autora explica, tais estudos possuíam uma base comum, mas se diferenciavam na perspectiva adotada.

Entre os principais autores das teorias de texto estão Beaugrande e Dressler que destacamos a seguir. Robert-Alain de Beaugrande, um eminente linguista e professor, escreveu diversos livros e atua nas áreas de análise do discurso, tradução e teoria literária³⁷. Wolfgang Ulrich Dressler, igualmente reconhecido, é um professor austríaco da Universidade de Viena e autor de livros, o qual trabalha principalmente nas linhas de pesquisa de Morfologia, Linguística textual e desenvolvimento da linguagem da criança.

Juntos, os autores desenvolveram um dos mais importantes trabalhos para as teorias de texto, denominado *Introdução à Linguística de Texto (Introduction to the text linguistics)* publicado em 1981, do qual pontuamos questões pertinentes a este estudo sobre tradução de intertextualidade e paratextualidade do livro infanto-juvenil *Tintenhertz*.

³⁶ KOCH, I. G. V. Coesão Textual. Disponível em: <http://www.editoracontexto.com.br/files/livro/COESAO_TEXTUAL_INTRODUCAO.pdf>. Acesso em: 10.02.2009.

³⁷ Beaugrande disponibiliza seus trabalhos no site: <<http://www.beaugrande.com>>.

Para os autores, a Linguística textual toma o texto como objeto de estudo em uma situação comunicativa, ou seja, com a finalidade de descobrir de que forma as estruturas são construídas e como essas se refletem na interação comunicativa.

Segundo Beaugrande e Dressler (1981), a Linguística textual precisa da cooperação de disciplinas adjacentes e se insere em outros campos de estudo como, os Estudos da tradução e da Literatura. Também Koch (2002, p. 150) assume esse posicionamento, ao questionar se a Linguística textual “[...] não se tornou uma ciência integrativa de várias ciências (Retórica, Estilística, Teoria dos gêneros, Teoria da argumentação, Narratologia, etc.) [...]”.

De modo análogo, no que se refere às associações entre a linguística e outras áreas, Nord (1998, p. 59) relaciona os estudos da tradução com os da Linguística textual:

Então, a tradutologia, a qual Sowinski não define, é também uma ciência do texto, e é válida para ela também: como a visão dos linguistas textuais se direciona às diferentes áreas práticas e científicas para investigar o efeito, a construção e o desenvolvimento de todos os textos, a Linguística textual pode também ser válida como uma ciência interdisciplinar de base para todas as ciências textuais³⁸.

Por meio da Linguística textual, o texto ganha uma nova perspectiva, conforme explica Göperich (1998, p. 61) nesta citação:

Entretanto, pode-se afirmar que um texto, a partir da perspectiva funcional, não pode ser considerado como uma unidade formal, definida que se define pura e (sistêmica) linguisticamente, nem simplesmente como conjunto de signos lingüísticos (Schmidt 1972:1), mas deve ser tratado como “texto em função”, “texto na situação” (Weinrich 1976:16), como “unidade funcional sócio-comunicativa” (Schmidt 1972:17)³⁹.

Para a Linguística textual, o texto é visto como “uma ocorrência comunicativa que deve atender a sete padrões de textualidades. Se algum destes padrões não for considerado tendo sido satisfeito, o texto não será comunicativo” (BEAUGRANDE e DRESSLER,

³⁸ „Demnach ist die Translationswissenschaft, die Sowinski nicht nennt, ebenfalls eine Textwissenschaft, und dann gilt für sie auch: „Da sich der Blick des Textlinguisten auf Texte der verschiedenen Wissens- und Praxisbereiche richten kann, um die Entstehung-, Bau- und Wirkungsgesetzlichkeiten aller Texte zu ermitteln, kann die Textlinguistik auch als eine interdisziplinäre Grundlagenwissenschaft aller Textwissenschaften gelten“.

³⁹ „Festgehalten werden kann jedoch, dass ein Text aus funktionalistischer Perspektive nicht als rein (system-)linguistisch definierbare, formale Einheit, als keine bloss syntaktisch geordnete Sprachzeichenmenge (Schmidt 1972:1) aufgefasst werden kann, sondern als “Text-in-Funktion” (Schmidt 1973:145), als “Text-in-der-Situation” (Weinrich 1976:16), als “soziokommunikative Funktionseinheit” (Schmidt 1972:17) zu betrachten ist“.

1981, p. 3)⁴⁰. Esses critérios de textualidades podem ser divididos em dois grupos de fatores: os semânticos/formais (coesão e coerência) e os pragmáticos (intencionalidade, aceitabilidade, situacionabilidade, informatividade e intertextualidade), que comentaremos a seguir.

O primeiro critério de textualidade, conforme Beaugrande e Dressler (1981) é a coesão e esta concerne aos componentes da superfície do texto, ou seja, as palavras, que estão ligadas dentro de uma sequência e que são dependentes de formas gramaticais que funcionam como elo para a compreensão dos significados. Segundo Beaugrande e Dressler (1981, p. 48), “[...] a estabilidade do texto como um sistema é sustentada por meio de uma continuidade de ocorrências”⁴¹, como ocorre na sintaxe. Para que haja coesão textual, segundo os autores, os interlocutores utilizam recursos como a repetição de palavras e a paráfrase, aplicados em interação com outros padrões, tornando assim a comunicação eficiente.

O segundo critério de textualidade, a coerência, de acordo com Beaugrande e Dressler (1981, p. 3), refere-se à forma “[...] nos quais os componentes do mundo textual, ou seja, a configuração dos conceitos e as relações que subjazem a superfície do texto, sejam mutuamente acessíveis e relevantes”⁴². Assim, a coerência constitui o elo entre os conceitos ou as unidades conceituais que representam o conhecimento possível de ser ativado. Para que um texto seja coerente, ele deve manter uma continuidade de sentidos que o receptor interligará com seu conhecimento prévio, ativando-o.

Ambos os critérios anteriores são centrados no texto e indicam operações textuais. O terceiro critério de textualidade centra-se no produtor, denominado intencionalidade, que indica as ações realizadas pelo produtor de texto a fim de tornar o texto coerente e coesivo, cumprindo, assim, o objetivo da comunicação.

Já o quarto critério, segundo os autores, a aceitabilidade, é centrado no receptor do texto e refere-se ao grupo de operações relacionadas à aceitação do texto pelo receptor. O texto deve ser entendido e aceito como tal, levando em conta um nível de tolerância com os distúrbios da coerência e coesão.

⁴⁰ “[...] a communicative occurrence which meets seven standards of textuality. If any of these standards is not considered to have been satisfied, the text will not be communicative”.

⁴¹ “[...] the stability of the text as a system is upheld via a continuity of occurrences”.

⁴² “[...] in which the components of the textual world, i.e., the configuration of concepts and relations which underlie the surface text, are mutually accessible and relevant”.

A informatividade, para Beaugrande e Dressler (1981), configura-se como o quinto critério de textualidade e centra-se no conteúdo. O foco desloca-se para a coerência entre o conceito e a relação, mediando o volume de informação.

O sexto critério de textualidade, a situacionalidade, relaciona-se com os aspectos que tornam o texto relevante para determinada situação. O assunto, conforme explicam, torna-se efetivo para os receptores quando compartilham a mesma situação pretendida pelo produtor.

Por fim, a intertextualidade, o sétimo critério, conforme os autores, trata-se da dependência da produção e recepção de textos com o conhecimento prévio de outros textos. Sendo a intertextualidade nosso objeto de estudo, dedicamos a ela o capítulo seguinte.

Em face do exposto, observamos que a Linguística textual pode prover a pesquisa em Estudos da tradução com fundamentos a partir de uma nova concepção, a perspectiva funcional. Nesse sentido, adotando-se a ótica dos autores, podemos afirmar que os sete critérios de textualidade constituem padrões almejados para que uma tradução estabeleça uma comunicação efetiva e, ao mesmo tempo, pontos que podem ser examinados pelas análises das estratégias de tradução.

Nos próximos subcapítulos, tratamos do sétimo critério, ao qual se referem Beaugrande e Dressler (1981), subdividindo-os em intertextualidade e paratextualidade. Para a intertextualidade, tomamos como base a discussão de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), por desdobrar o conceito de intertextualidade, possibilitando a categorização para análises. Para a paratextualidade, nos respaldamos nos fundamentos de Gérard Genette (1997) por introduzirem o conceito e oferecerem bases para uma classificação.

2.2.1 - Intertextualidade e paratextualidade

No livro *Intertextualidade: Diálogos Possíveis*, de Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Monica Cavalcanti e Anna Christina Bentes, as autoras apresentam um panorama das possibilidades de eventos de intertextualidade, em três momentos distintos. No primeiro, elas introduzem uma categorização da intertextualidade sob o título de intertextualidade *stricto sensu*. No segundo, elas discutem o fenômeno baseadas em modelos gerais, com foco nas estratégias de manipulação intertextual, intitulado intertextualidade *lacto sensu*.

Em um terceiro momento, as autoras investigam as perspectivas de outros teóricos sobre intertextualidade, inclusive as de Genette (1997).

Expomos, neste capítulo, apenas duas das categorias da intertextualidade no sentido estrito, que podem se enquadrar na tipologia intertextual para tradução de Hatim e Mason (1990), a fim de delimitar o foco de estudo.

O conceito de intertextualidade foi proposto, segundo elas, por Julia Kristeva em 1969, baseado no dialogismo de Bakhtin. A intertextualidade pode ser entendida em *stricto sensu* quando, conforme Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 17) “em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores”.

Assim, é possível identificar formas de intertextualidade de acordo com suas características, como explicam as autoras. São elas, em *stricto sensu*: a temática, a estilística, a explícita, a implícita, a intergenérica e a tipológica; e no sentido *lato sensu*, a paratextualidade, a architextualidade e a metatextualidade. Observa-se que, no texto essas formas intertextuais podem ocorrer concomitantemente em virtude da configuração híbrida dos textos.

Entende-se por intertextualidade explícita, como afirmam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 28), quando “no próprio texto, é feita a menção à fonte do intertexto”, mencionando o nome do produtor do intertexto ou usando generalizadores como, “segundo os antigos [...]” e “como diz o povo [...]”⁴³. Este tipo de intertextualidade oferece recursos para mostrar autoridade em textos argumentativos e para servir como um sinal de retroalimentação, principalmente na conversação, conforme declaram as autoras. Os intertextos explícitos podem ser usados também para expressar: contradição, conclusão e dúvida. Estes são os casos, segundo elas, por exemplo, das citações, das referências e dos resumos.

A intertextualidade implícita ocorre quando no texto há a presença do intertexto, mas a sua fonte não é declarada; por outro lado, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 30), “os produtores do texto desejam que o leitor reconheça o texto fonte através de sua “memória discursiva”. Na literatura, caso o pré-texto⁴⁴ não seja inferido, conforme elas explicam, a leitura pode se tornar empobrecida ou possibilitar um entendimento diferente daquele desejado pelo produtor do texto.

⁴³ Id. – *ibid.*

⁴⁴ Pré-texto ou texto fonte, segundo as autoras, se refere ao texto, do qual foram retirados os intertextos.

As intertextualidades implícitas, segundo as autoras, possuem valores de captação ou subversão. A primeira indica, de acordo com Koch Bentes e Cavalcante (2007, p. 30), “[...] paráfrases mais ou menos próximas da fonte”. Já a segunda é representada por “enunciados parodísticos e /ou irônicos, apropriações, reformulações de tipo concessivo, inversão de polaridade afirmação/negação entre outros [...]”. Em vista disso, as autoras entendem que a função do intertexto implícito pode ser de “contradizer, colocar em questão, ridicularizar ou argumentar em sentido contrário”⁴⁵. Assim, os intertextos implícitos constituem excertos de:

[...] obras populares, de músicas populares bem conhecidas ou textos de ampla divulgação pela mídia, bordões de programas humorísticos de rádio ou TV, assim como provérbios, frases feitas, ditos populares, etc., tais textos fontes fazem parte da memória coletiva (social) da comunidade, imaginando-se que possam, em geral, ser facilmente acessados por ocasião do processamento textual [...] (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 31).

Outra forma de intertextualidade implícita é o *détournement*. Para as mesmas autoras, esta forma intertextual ocorre quando os produtores de textos criam novos sentidos a partir de uma estrutura conhecida de textos para fins lúdicos, argumentativos ou subversivos. Assim, o *détournement* constituiria na retextualização, conforme Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 46), de “provérbios, frases feitas, ditos e canções populares, poemas e adágios amplamente conhecidos”. A reconstrução dos sentidos nessa forma intertextual é realizada por meio da aplicação de procedimentos linguísticos como a substituição de fonemas, acréscimos, supressão e transposição.

O produtor do texto nem sempre tem consciência de todos os diálogos que mantêm com outros textos por meio de formas intertextuais, de acordo com as autoras. No entanto, na literatura, sendo resultado de uma escolha ante as diferentes opções que dispõe o autor, a intertextualidade constitui um recurso estilístico para atingir diversos efeitos no texto e compor estratégias de textualização, de acordo com elas.

Conforme discutido ao longo deste capítulo, a intertextualidade se instaura na relação com outros textos principalmente de forma explícita ou implícita. Quando permitimos que o interlocutor conheça a fonte do texto, do qual operamos um recorte, ou seja, o intertexto,

⁴⁵ Id. – ibid.

tal como uma citação ou uma referência, temos uma intertextualidade explícita. E quando utilizamos menções a outro texto sem especificar sua origem, operando procedimentos como paráfrases e paródias, mas no intento de que o interlocutor as infira, estamos realizando uma intertextualidade implícita. Dentro desta, se utilizarmos formas já prontas, com marcas linguísticas conhecidas, como as dos provérbios e frases feitas, retextualizando-as e, assim, alterando o sentido, temos então o *détournement*, segundo as autoras.

Ambas as formas intertextuais têm basicamente duas funções: captação e subversão, ou seja, de argumentar, no sentido de confirmação ou de contradizer. Além disso, ambas requerem que o leitor tenha conhecimento do texto fonte para que ele possa acessar a mensagem pretendida pelo produtor do texto e para que se efetive a comunicação.

Como se pode perceber por meio das características textuais, é possível fazer a distinção de diferentes formas intertextuais e notar algumas de suas funções. Contudo, a intertextualidade – sétimo critério da classificação de Beaugrande e Dressler - só efetiva um processo comunicativo quando os outros seis critérios também são atendidos.

No entanto, não é apenas dentro dos limites dos textos que ocorre a intertextualidade, mas também em todo seu entorno. Como já mostramos anteriormente, os elementos paratextuais possuem grande relevância na literatura infanto-juvenil. Por isso, ampliamos aqui a discussão incluindo a paratextualidade.

Com base na teoria de Genette (1997), Koch, Bentes, Cavalcante (2007) mostram que quando um texto se relaciona com seu paratexto ocorre a paratextualidade. Para as autoras, porém, a paratextualidade, ao contrário do que postula Genette (1997), só pode ser considerada como tal, se for recortada de outros textos, para que se estabeleça uma intersecção.

Portanto, conforme Koch, Bentes e Cavalcante explicam (2007, p. 132), apenas “as epígrafes, os prefácios e os posfácios” convergem para o sentido de intertextualidade em sentido estrito. Esses três casos acomodam, segundo elas, todos os casos de relações intertextuais anteriormente citados. Desta forma, as autoras excluem, portanto, qualquer forma paratextual, como o título, subtítulo, notas marginais ou de rodapé e ilustrações, uma vez que eles não se encaixam dentro dessa conceituação adotada de intertextualidade.

No entanto, questionamos esse posicionamento, pois os tipos excluídos podem interagir com outras obras também. Ao observarmos, por exemplo, a capa/contracapa e as ilustrações em um livro de literatura infanto-juvenil, podemos inferir que ocorrências

intertextuais também estão presentes dentro delas, e por isso, incluímos o paratexto nessa pesquisa.

A paratextualidade foi observada primeiramente por Gerárd Genette, autor de origem francesa, crítico e teórico da literatura. Ele publicou duas importantes obras relacionadas ao tema, ainda não traduzidas no Brasil: *Palimpsestes – La littérature au second degree* (1982) e *Seuils* (1987). Nesta última, traduzida para o inglês como *Paratexts. Thresholds of interpretation* (1997), o autor apresenta uma explicação sobre os elementos paratextuais e a discussão sobre suas funções, da qual resumidamente destacamos algumas questões relevantes a essa pesquisa.

O paratexto é entendido, na visão de Genette (1997, p. 1), como “[...] aquilo que permite o texto a se tornar um livro e ser oferecido como tal para seus leitores e, mais genericamente, para o público”⁴⁶. Nesse sentido, segundo ele, a paratextualidade se constitui de toda forma material que sustenta o livro e se relaciona com ele e pode ocorrer dentro e fora do livro. Pois, todo material externo ao livro, mas que remete a ele, como entrevistas e cartas, é denominado por Genette (1997) como epitexto (epitext). Qualquer outra forma material que sustenta a obra, tal como, capa, contracapa, epígrafes, título, subtítulo, ilustrações, prefácio, posfácio e notas marginais, finais ou de rodapé, é chamada pelo autor de peritexto (peritext).

Para analisar o paratexto, segundo o autor, é necessário responder as perguntas iniciadas por: Onde? Quando? Como? De quem? Para quem? Para fazer o quê? Assim, é possível verificar, por exemplo, a localização dos elementos em relação ao texto, a data de edição e a informação transmitida, além da menção de prêmios. Para examinar os aspectos pragmáticos, deve-se observar ainda, segundo o Genette (1997, p. 8), “[...] a natureza do produtor e do receptor, o grau de autoridade e responsabilidade, a força ilocucionária da mensagem do produtor e indubitavelmente outras características que deixei passar”⁴⁷. Já para verificar os fatores funcionais é importante, de acordo com o autor, examinar o motivo, pelo qual existe a dependência entre paratexto e texto.

Cabe dizer, contudo, que como pretendemos aqui realizar uma análise descritiva das estratégias empregadas para traduzir a obra *Tintenherz* de Cornelia Funke, nos baseamos essencialmente nos aspectos funcionais em relação à análise do paratexto. Tal decisão tem o objetivo de fundamentar a comparação entre tradução e texto fonte e, por meio delas,

⁴⁶ “[...] what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public”.

⁴⁷ “[...] the nature of the sender and addressee, the sender’s degree of authority and responsibility, the illocutionary’s force of the sender and undoubtedly some other characteristics I have overlooked”.

aferir as estratégias utilizadas na tradução, sem, todavia, tornar o estudo demasiadamente amplo. Neste sentido, não objetivamos um aprofundamento de todas as questões analíticas e das ocorrências paratextuais.

Foi possível observar na discussão sobre tradução de LIJ que grande parte dos pesquisadores de LIJ cita a questão da tradução do paratexto por meio das ilustrações e dos elementos gráficos, no entanto, sem utilizar a terminologia de Genette. O paratexto é um constituinte da obra de extrema relevância na tradução dos livros infanto-juvenis, pois interfere na leiturabilidade, no êxito da obra e ainda influencia os critérios de textualidade. Por outro lado, ele recebe um status maior em LIJ, quando as ilustrações e as questões gráficas passam a ser consideradas como sistemas narrativos, como demonstrou Azevedo⁴⁸. Evidentemente, a importância da paratextualidade, a ponto de constituir por si só um sistema narrativo, não ocorre para todas as obras de LIJ, como citou o autor.

É possível concluir que há diferentes níveis de acepção de paratextualidade nos livros infanto-juvenis, nos quais se destacam, essencialmente, duas funções, a de apoiar o texto e de ser, ela mesma, um sistema narrativo. Nesse sentido, o paratexto pode dialogar para dentro e para fora, quando estabelece relações intertextuais com o texto interno e com textos externos. É preciso reconhecer que na LIJ tais fatos contrariam a definição de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) quando declaram que a paratextualidade não deveria ser considerada uma forma de intertextualidade.

Também a tradução é vista como um tipo intertextual, uma vez que manipula textos ligados a outros já existentes, segundo González-Casallana (2006). Todavia, tradução e intertextualidade podem ser vistas por diferentes óticas.

No capítulo seguinte, destacamos a intertextualidade como uma forma conceitual de tradução e posteriormente discutimos a tradução de intertextos, desde a identificação destes à sua reescritura na cultura alvo.

2.2.2 - Tradução e intertextualidades

A teórica e professora Christiane Nord, cujos trabalhos compõem-se de contribuições importantes e inéditas para os Estudos da tradução, aborda também a questão da intertextualidade e destaca as relações intertextuais como meio de se obter uma tradução

⁴⁸ AZEVEDO, R. Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo05.htm>>. Acesso em: 20.02.2007.

funcional em um artigo denominado *Loyalty and Fidelity in Specialized Translation* (Lealdade e fidelidade em tradução especializada).

Segundo Nord (2006, p. 5), “todos os textos que um dia já foram escritos em uma forma cultural específica formam um repertório específico de sua cultura”⁴⁹. Assim, os textos mantêm diferentes relações uns com os outros, como tipo textual, tempo e registro, de acordo com a autora. O processo tradutório é, de acordo com ela, uma relação intertextual da cultura fonte e alvo, o que poder visualizado aqui por meio de uma figura apresentada por Nord (2006, p. 39), a qual reproduzimos a seguir:

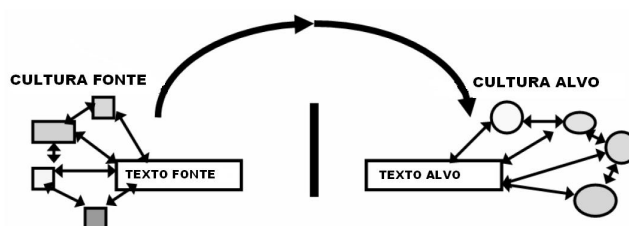


Figura 1. Intertextualidade em tradução segundo Nord.

Conforme a autora explica, o texto a ser traduzido irá se relacionar com diferentes textos dentro de sua cultura; e por isso, seria possível prever o efeito do texto alvo, comparando-o àqueles já existentes na cultura alvo. Em decorrência disso, é esperado que a tradução se acomode nos padrões de outros do mesmo tipo.

Podemos dizer assim, que um livro para crianças e adolescentes traduzido tende a ter características semelhantes a outras obras infanto-juvenis da cultura alvo. Neste sentido, o tradutor pode se utilizar de livros da cultura alvo para observar traços típicos deste tipo de literatura e orientar suas decisões.

Em outra perspectiva, Basil Hatim e Ian Mason (1990) discutem intertextualidade e tradução com base nos sistemas semióticos. Hatim é teórico, tradutor, e professor de tradução e linguística na *American University of Sharjah*, UAE⁵⁰ e Mason é teórico e também professor de Estudos da tradução e interpretação na Heriot-Watt University Edinburg⁵¹. No livro *Discourse and the Translator*⁵², os autores discutem a tradução como um processo de comunicação que se opera dentro de uma sociedade que tange dimensões

⁴⁹ “All texts that were ever written in a particular culture form a culture-specific repertoire”.

⁵⁰ Informações obtidas no site UNIVERSITY ROVIRA-VIRGILI. Disponível em: <<http://isg.urv.es/publicity/doctorate/faculty.html#hatim>>. Acesso em: 08.03.2009.

⁵¹ HERIOT-WATT UNIVERSITY. Homepage. Disponível: <http://www.sml.hw.ac.uk/sml/staffprofiles/m-r/m/mason_i.html>. Acesso em: 08.03.2009.

⁵² Ainda não traduzido no Brasil.

semióticas, pragmáticas, linguísticas e contextuais. As decisões dos tradutores envolvem os níveis de gênero, discurso e texto, de acordo com Hatim e Mason (1990, p. 69), e a tradução é vista como “tentativas de manter propriedades semióticas, assim como outras propriedades pragmáticas e comunicativas que os signos demonstram”⁵³.

Segundo Hatim e Mason (1990, p. 123), a intertextualidade não constitui “uma propriedade estática dos textos, no qual se traduz partes substituindo meramente item por item de uma referência no texto fonte por um no texto alvo”⁵⁴. Decorre disso que os produtores dos textos e seus receptores trocam significados pragmáticos e semióticos por meio da intertextualidade, de acordo com os mesmos autores, limitados por diversos aspectos, como semióticos, linguísticos e contextuais.

Com efeito, Hatim e Mason (1990, p. 124) concebem que “um texto não é meramente um amálgama de partes e pedaços cunhados de outros. Nem a intertextualidade deveria ser entendida como uma inclusão de referência ocasional de outro texto”⁵⁵. Já as ocorrências textuais, não constituiriam apenas itens linguísticos a serem traduzidos, uma vez que elas, segundo Hatim e Mason (1990, p. 120), “evocam áreas de nossa experiência textual anterior”⁵⁶, que terão de ser reconhecidas tanto pelo tradutor como pelo leitor.

Entretanto, segundo os autores, podemos encontrar também o que denominam de intertextualidade passiva, que ocorre quando algumas unidades formam uma corrente, que leva à significação. Ela cumpre, assim, a função de manter a coerência no texto. O tradutor consegue, quando possível, refletir este sistema significativo por meio da observação deste no texto fonte, o que se torna, como explicam “soluções locais para problemas locais”⁵⁷ (HATIM; MASON, 1990, p. 124).

Dessa maneira, para os autores, uma tradução com a substituição de item por item não resgataria o sentido e nem faria o elo intertextual com o texto fonte. Além disso, esse tipo de tradução não faria o leitor ativar todo o sistema de conhecimentos e crenças que subjazem ao texto.

No processo da intertextualidade, há o momento, no qual o tradutor/leitor verifica o sinal intertextual e posteriormente o reconhece como parte de um pré-texto, atribuindo-lhe sentido, conforme explicam Hatim e Mason (1990, p. 134): “é aqui que os usuários dos

⁵³ [...] attempts to preserve semiotic, as well as other pragmatic and communicative properties which signs display”.

⁵⁴ “Some static property of texts, which in translating amounts to mere item-by-item replacement of a reference in the source text by one in the target text”.

⁵⁵ “A text is not merely an amalgamation of bits and pieces culled from other texts. Nor should intertextuality be understood as the mere inclusion of the occasional reference to another text”.

⁵⁶ “Evoke whole areas of our previous textual experience”.

⁵⁷ “Local solutions to local problems”.

textos acessam o status semiótico da referência intertextual”⁵⁸. Este fenômeno é denominado por eles como “espaço intertextual”⁵⁹.

Uma citação, conforme declaram os autores, se compõe de um processo, no qual um signo viaja de um sistema ao outro, e para se tornar uma forma de comunicação efetiva precisa ser reconhecido socialmente (HATIM; MASON, 1990). Neste percurso da viagem, segundo eles, os signos ganham nova significação na medida em que lhes são atribuídos valores. A intertextualidade, portanto, não está no texto em si, mas nos valores provenientes do ambiente, em que os signos estão sendo acomodados, conforme eles explicam. Logo, podemos inferir que uma citação traduzida pode ganhar uma nova significação, diferente daquela oriunda de sua fonte dentro de um contexto alvo.

Para que haja um entendimento do sentido pretendido pelo produtor do texto, é necessário que o tradutor, segundo Hatim e Mason (1990, p. 123), “[...] viaje toda a distância da denotação neutra e ideológica (ou seja, o emprego) ao volume de ‘significação’ que subjaz o uso”⁶⁰. Além disso, ele deve verificar não só a significação e o objetivo da comunicação, como também a intenção do produtor do texto.

Como o intertexto pertence à “memória social”, como afirmam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 17), e, por conseguinte, ao sistema cultural, ele representa um desafio para a tradução, uma vez que ela abrange processos desde o reconhecimento do intertexto no texto até a reconstrução do sentido. Disso resulta que a tradução de intertextualidade pode causar uma perda total ou parcial da mensagem e também distorções.

Para identificar o intertexto, o tradutor precisa observar as pistas que o texto oferece. Palavras, frases e textos podem constituir sinais intertextuais e formar uma corrente que, segundo Hatim e Mason (1990, p. 121), “[...] terá que ser reunida e o fio condutor identificado, levando de volta sinais de formas encontradas posteriormente no texto para sinais anteriores e para todas as áreas de conhecimento evocadas”⁶¹.

Assim, o tradutor, a partir do reconhecimento desses sinais intertextuais, de acordo com os autores, passa a procurar pelo texto do qual foi extraído o recorte ou o sinal intertextual que ele identificou. Depois desta fase, o tradutor precisa ainda estabelecer o nível de relacionamento entre o pré-texto e o elemento intertextual no texto que está sendo

⁵⁸ “It is here that text users access the semiotic status of the intertextual reference”.

⁵⁹ “Intertextual space”. Id. – ibid.

⁶⁰ “[...] travel the whole distance from the ‘ideological neutral’ denotation of language (i.e. usage) to the volume of ‘signification’ which underlies use”.

⁶¹ “[...] will have to be pieced together and a thread identified, leading back from signals encountered later in the text to earlier signals to the whole areas of knowledge being evoked”.

traduzido. Para isso, ele deverá conhecer a função e o sentido que o intertexto assume no texto, voltando-se sempre para o pré-texto.

Bruno Osimo, tradutor, professor de tradução da *Università Ca' Foscari di Venezia*, criador e organizador do site, que contém cursos de tradução disponíveis gratuitamente em várias línguas, denominado, *Logos Multilingual E-Translation Portal*⁶², apresenta discussões sobre a tradução de intertextualidade, que comentamos a seguir. Ressaltamos que os procedimentos de tradução de intertextualidade sugeridos pelo autor são inéditos principalmente no que concerne a sua classificação, e desta forma constituem um importante estudo para a discussão de tradução de intertextos.

Segundo o citado autor, nem sempre é simples identificar os sinais intertextuais, principalmente quando se trata de uma intertextualidade implícita, uma vez que ela requer do tradutor não apenas o conhecimento da língua, mas também da cultura fonte. Por outro lado, o tradutor pode utilizar meios para descobrir o pré-texto, tais como algumas ferramentas de pesquisa disponíveis na internet, como cita Osimo (2004).

Assim, as referências intertextuais, na maioria das vezes, devem ser decifradas a partir de um elemento estranho ou de um item marcado (OSIMO, 2004). Para a intertextualidade implícita, o autor menciona algumas maneiras de identificar o intertexto, que resumimos a seguir. Por meio de uma análise de texto, é possível verificar:

- Uso de um vocabulário ou de uma construção não usual quando comparado ao restante do texto;
- Ocorrência abrupta de referências a elementos que não estão presentes nele, mas que presumivelmente deveriam estar;
- Padrões gramaticais diferentes do resto do texto e emprego do estilo mais (ou menos) formal do que no texto fonte.

É interessante observar que as pistas intertextuais podem estar também no paratexto, por exemplo, nas ilustrações. Dessa forma, a tarefa do tradutor é ampliada no que concerne à busca de elementos intertextuais.

Face ao exposto, concluímos que a intertextualidade na tradução pode ser concebida por diferentes ângulos. O primeiro, como afirmou Nord (2006), representa um conceito que pode nortear o processo tradutório, uma vez que os textos traduzidos devem

⁶² OSIMO, B. Implicit and explicit intertextuality. Translation course. (2004). Logos Multilingual Translation Portal. Translation course. Disponível em: <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_33?lang=en>. Acesso em: 15.08.2008.

se acomodar no sistema de intertextualidade da cultura fonte. E o segundo ponto de vista, apoiado tanto por Hatim e Mason (1990) como por Osimo (2004), constitui um problema tradutológico que o tradutor deve distinguir no texto, identificar a função na língua fonte para efetuar a reconstrução textual do intertexto na língua alvo.

É relevante considerar que primeiramente o tradutor precisa identificar os elementos estranhos no texto para encontrar o intertexto, como exemplificou Osimo. Posteriormente, de acordo com Hatim e Mason (1990), ele deve fazer a busca do pré-texto; por último ele deve estabelecer a relação do intertexto e do pré-texto com o texto que está sendo traduzido.

Para entender a relação do intertexto com o texto em tradução, o tradutor deve conhecer a função do intertexto que está entrelaçada com suas características tipológicas intertextuais e com a sua função estilística no caso do texto literário. Daí decorre a necessidade de conhecer os tipos intertextuais. Para delimitar nossos estudos, expomos, a seguir, uma tipologia de intertexto e paratexto que se molda a partir do corpus aqui adotado, *Tintenherz* e *Coração de Tinta*, haja vista a presença dos elementos intertextuais que variam de acordo com a obra.

2.2.2.1 - Tipologia do intertexto

No âmbito da pesquisa acadêmica tradutológica, encontramos apenas a classificação de intertextualidade de Hatim e Mason (1990). Os autores admitem que a tipologia proposta não abrange todas as formas de ocorrências de intertexto, todavia ela representa uma contribuição importante e inédita para os estudos da tradução, por conter as possibilidades intertextuais mais usuais. Assim, Hatim e Mason (1990, p. 132) a definem como “[...] a relação que o texto mantém com aqueles textos, os quais o precederam, inspiraram e o tornaram possível (pré-textos)”⁶³.

A fim de realizar a seleção e a classificação dos excertos e ainda clarificar as definições de cada tipo intertextual proposto pelos citados autores, recorreremos também a outras fontes de pesquisa. Descrevemos aqui a tipologia de intertextos, seguindo a enumeração de Hatim e Mason (1990).

⁶³ “The relation that the text maintains with those texts which have preceded it, inspired it, made it possible (pre-texts)”.

(1) Referência (*Reference*) – É realizada, segundo os autores, quando se divulga a fonte do intertexto indicando, por exemplo, o capítulo e o título. Ela constituiria, assim segundo a perspectiva de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), uma intertextualidade explícita, como já vimos. No exemplo abaixo retirado de *Tintenherz*, podemos observar a referência à obra *As Aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain (1876):

„Du könntest mir Tom Sawyer vorlesen, schlug Meggie vor, [...]“ (TH⁶⁴, p. 67).

–Você poderia ler Tom Sawyer para mim – propôs Meggie [...] (CT, p. 54).

(2) Clichê (*Cliché*) - Representa uma expressão estereotipada que se tornou quase sem significação, em consequência do uso excessivo, de acordo com Hatim e Mason (1990). Esta definição pode ser confirmada também no dicionário Houaiss de língua portuguesa (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 739) como “frase frequentemente rebuscada que se banaliza por ser muito repetida, transformando-se em unidade linguística estereotipada, de fácil emprego pelo emissor e pelo receptor; lugar-comum, chavão”. Podemos exemplificar com expressões em língua portuguesa como: *a moral e os bons costumes* e *ânimo renovado*.

(3) Alusão literária (*Literary allusion*) – Significa, de acordo com Hatim e Mason (1990, p. 132), “[...] citar ou se referir a um trabalho famoso”⁶⁵. Os autores não mencionam a questão de se divulgar a fonte. É possível inferir, portanto, que a diferença entre referência e alusão literária para os autores está na divulgação da fonte. Deduz-se aqui, portanto, que a alusão não cita a fonte.

Neste sentido, eles vão ao encontro com Koch, Bentes, Cavalcante (2007), já que elas entendem que a alusão constitui uma menção indireta do intertexto, na qual “não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o co-enunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador sugerir-lhe sem expressar diretamente” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007, p. 127). Em vista disso, a alusão faz parte de uma intertextualidade implícita.

Por outro lado, Hatim e Mason utilizam o verbo *citing* (citar) para conceituar a alusão literária, o que gera dúvidas também sobre a classificação de citações. Uma característica da citação é a marcação tipográfica, segundo Koch, Bentes e Cavalcante

⁶⁴ As siglas TH e CT se referem respectivamente às obras *Tintenherz* e *Coração de Tinta*.

⁶⁵ “Citing or referring to a celebrated work”.

(2007), que reforça a ideia que ela constitui uma intertextualidade explícita. Além disso, as citações não podem ser classificadas como alusão literária, uma vez que elas não são intertextualidade implícita, como explicam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 122):

A intertextualidade só será explícita quando houver citação da fonte no intertexto, como acontece no discurso relatado, nas citações e referências; ela será implícita quando não houver citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória social para construir o sentido do texto, como nas alusões, na paródia, em certos tipos de paráfrases e de ironia.

(4) Autocitação (*Self-quotation*) - Se realiza, de acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 121), quando “às co-incidências, ou intersecções são elaboradas pela retomada de segmentos de textos do próprio autor numa espécie de autotextualidade”. No caso de Tintenherz, não há casos de autocitação, mas por outro lado, a autora faz referências e citações a uma obra que existe apenas dentro de Tintenherz, o que foi mencionada por Kemper (2005) de intertextualidade ficcional.

(5) Convencionalidade (*Conventionalism*) - Designa, segundo Tagnin (2005, p. 14), “[...] o aspecto que caracteriza a forma peculiar de expressão numa dada língua ou comunidade lingüística, podendo ser idiomática, como: *perder a cabeça*, *chorar de barriga cheia*, *quebrar o galho*, *feliz aniversário*, entre outras”.

(6) Provérbios (*Proverb*) - São definidos, por Hatim e Mason (1990, p. 132), como, “máxima famosa feita convencionalmente”⁶⁶, por exemplo: *mentira tem pernas curtas*. Os provérbios, na visão de Tagnin (2005, p. 80), “são as fórmulas mais fixas admitindo pouca ou quase nenhuma modificação, seja sintática ou lexical. Caracterizando-se por geralmente transmitir um ensinamento moral”. São frases de conhecimento popular, comunicando verdades de senso comum com base nas experiências.

(7) Meditação (*Meditation*) - constitui a capacidade, segundo Hatim e Mason (1990, p. 132), de “expressar em palavras os efeitos da experiência hermenêutica de uma pessoa

⁶⁶ “Maxim made conventionally memorable”.

em relação a um texto”⁶⁷, ou seja, a mediação entre o leitor e o pré-texto. Por exemplo, quando os pais contam histórias aos filhos com suas palavras.

Entrelaçando as observações de Hatim e Mason (1990) com as das autoras Koch, Bentes e Cavalcante (2007), temos como intertextualidade explícita, as referências e citações; a intertextualidade implícita, a alusão literária. Dentro do veio da intertextualidade há ainda implícita genérica que constitui, como explicam Koch, Bentes e Cavalcante (2007, p. 122), “o seguimento de texto alheio não pode ser atribuído especificamente a um enunciador: faz parte do repertório de uma comunidade, como acontece com os provérbios, ditos populares e clichês, que podem introduzir-se em inúmeros gêneros, [...]”. Entendemos que se enquadram dentro da tipologia apresentada, os clichês, as convencionalidades e os provérbios. Já, a mediação e a autocitação podem ser explícita ou implícita dependendo da exposição da fonte.

De acordo com o exposto, outros tipos de intertextos não abrangidos nessas categorias, como o *detournment*, poderiam ser classificados dentro das categorias já mencionadas com base também na citação da fonte.

Como levantamos a hipótese de os paratextos em livros infanto-juvenis nas formas verbais e não verbais promoverem tanto relações intertextuais com textos externos como internos, e que estas podem ser analisadas na tradução do romance Tintenherz, sugerimos, no capítulo subsequente, uma possível tipologia de paratextualidade, e uma combinação de ambas as classificações, do intertexto e do paratexto.

2.2.2.2 - Tipologia do paratexto

Na tipologia de paratexto, procuramos incluir os elementos que possibilitavam comparações entre o texto fonte e o texto alvo. Notamos, porém, que as diferenças culturais e editoriais na composição dos livros dificultam uma categorização sistemática de cada componente. Em decorrência disso, os tipos foram agrupados abrangendo itens e textos que neles estão inseridos ou associados. Seleccionamos abaixo as definições com base na ABNT NBR 6029, salvo a estrutura física, capa e contracapa.

⁶⁷ “[...] putting into words one’s hermeneutic experience effects of a text”.

- Estrutura Física – Este tipo abrange a paginação, tipo de material, tipologia e disposição de capítulos.
- Capa – “É cobertura de papel, ou outro material, flexível ou rígida, que enfeixa ou protege mais ou menos solidamente um livro, um folhe, etc., segundo constitua brochura, cartonnagem ou encadernação” (Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, 1999).
- Contracapa ou quarta capa – Nela, devem estar impressos o ISBN, conforme ABNT 10521, e o código de barras. Opcionalmente, podem constar o resumo do conteúdo e o endereço da editora.
- Orelhas – (Dados biográficos no livro alemão) - De uso opcional, mas quando utilizado deve conter os dados biográficos do (s) autor (es) e comentário (s) sobre a obra. Podem informar a qual público se destina, além de outros dados.
- Ilustrações – São desenhos, gravuras, ou imagens que acompanham o texto.
- Epígrafe – Texto em que o autor apresenta uma citação, seguida de autoria, relacionada com o tema.
- Título – palavra, frase ou expressão que indica o assunto ou conteúdo de um item.

Combinando as duas tipologias, propomos as seguintes categorias de análise, as quais estão agrupadas na tabela a seguir.

PARATEXTO	Estrutura Capa Contracapa Orelhas (Dados Biográficos) Ilustrações Epígrafes Título
INTERTEXTO	Referências e citações Clichês Alusão Literária Autocitação Convencionalidade Provérbio Mediação

Tabela 1: Tipologia de intertexto e paratexto

Vimos até aqui alguns tipos de formas intertextuais e paratextuais que ocorrem dentro do texto. No capítulo posterior, discutiremos quais são os procedimentos realizados na tradução para a acomodação desses elementos no texto alvo.

2.2.3 - Estratégias de tradução

Sendo nossos objetivos descrever as estratégias de tradução de intertextualidades utilizadas na tradução de *Tintenherz* de Cornelia Funke, apresentamos na discussão seguinte os procedimentos tradutórios, iniciando a partir de estratégias gerais que possibilitam a aplicação em diversos tipos textuais com base na abordagem de Chesterman (1997). Posteriormente, expomos as estratégias específicas de tradução de intertextualidade propostas por Osimo (2004).

2.2.3.1 - Estratégias de Chesterman

Para fundamentar este capítulo nos apoiamos no livro *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory* (1997), (Memes da tradução. A difusão de ideias na teoria da tradução - ainda não traduzido no Brasil) de Andrew Chesterman, professor da área de comunicação multilíngue do Departamento de Linguística na Universidade de Helsinki na Finlândia, autor e editor de várias obras relacionadas à teoria da tradução.

Nessa obra, Chesterman apresenta três grandes objetivos: o primeiro, com orientação metateórica, é o de analisar as diferentes maneiras como a tradução tem sido vista, oferecendo uma estrutura conceitual; o segundo pretende expor uma visão teórica particular com base na teoria de Karl Popper⁶⁸ e o terceiro objetivo, de cunho mais pragmático, é o de demonstrar a utilidade das teorias de tradução para a tarefa tradutória.

Os pilares de seu trabalho são os conceitos de normas, estratégias e valores acrescidos da teoria de Popper, segundo o citado autor. Neste estudo, enfocaremos mais as estratégias e menos as noções de *memes*⁶⁹ e normas.

As metáforas, conforme Chesterman (1997) explica, têm sido utilizadas há séculos para definir tradução. Nesse livro, o autor introduz uma nova, o *meme*, com base na sociobiologia. O termo, o qual foi cunhado nos estudos de Dawkins⁷⁰, significa “uma unidade de transmissão cultura, ou uma unidade de imitação”⁷¹ (1976, apud CHESTERMAN, 1997, p. 5), que se multiplica, como por exemplo, a arte, a dança, roupas e provérbios.

Em sua teoria, o autor apresenta cinco *super-memes* da tradução, a partir das terminologias “chegada/partida”⁷², “equivalência”⁷³, “livre x literal”⁷⁴, “intraduzibilidade”⁷⁵, e ideia de que “toda escritura é tradução”⁷⁶ (CHESTERMAN, 1997, p. 13). Além disso, atribuindo uma metáfora a cada uma, ele descreve a evolução das teorias da tradução.

⁶⁸ Karl Raimund Popper, de origem austríaca, foi filósofo e professor de Filosofia da Ciência na London School of Economics. Atuou também na esfera política e social, uma das suas maiores contribuições reside na elaboração do sistema filosófico intitulado Racionalismo Crítico, na década de 30.

⁶⁹ Segundo Snell-Hornby, este termo foi introduzido por Chesterman e Vermeer em 1997 (2006, p. 76).

⁷⁰ Clinton Richard Dawkins, professor da Universidade de Oxford, zoólogo e etólogo, queniano, escreveu o livro “The Selfish Gene”, no qual utilizou o termo “*meme*”.

⁷¹ “Unit of cultural transmission, or a unit of imitation”.

⁷² Traduzidas de “source and target”, fundamentadas na metáfora de transporte, de acordo com a explicação de Chesterman (1997, p. 8).

⁷³ “Free x literal”.

⁷⁴ “Equivalence”.

⁷⁵ “Untranslability”.

⁷⁶ “All writing is a translation”.

Para ele, a tarefa do tradutor não é a de conservar, mas sim a de difundir algo, como conhecimentos, ideias e fatos. Em virtude disso, as traduções, de acordo com Chesterman (1997, p. 5), “[...] são máquinas de sobrevivência para os *memes*”⁷⁷, visto que os reproduzem para outras culturas. Segundo o mesmo autor, eles evoluem para normas pela dominância e pela plausibilidade sobre os outros, como o *meme* de reverência ao texto fonte, cujos traços se encontram presentes até os dias de hoje. Com base nas explicações de Chesterman (1997), entendemos por norma aquilo que é aceito como correto por grupos em relação a certas questões, como as normas de tradução.

Consideradas também como *memes*, de acordo com o autor, as estratégias de tradução constituem ferramentas para acomodar o texto dentro das normas correntes, isto é, para que seja considerada uma tradução de ótima qualidade. Não obstante, as estratégias descrevem o comportamento linguístico do tradutor em relação a um fenômeno, ou a um tipo de texto, conforme Chesterman (1997, p. 89) explica:

[...] isto é, elas se referem às operações, que um tradutor pode executar durante a formulação do texto alvo (o processo de “textualização”), operações que podem ter a ver com a relação desejada entre este texto e o texto fonte, ou com a relação desejada entre este texto e outros textos alvos do mesmo tipo. (Estas relações, às vezes, são claramente determinadas por outros fatores, tais como a relação pretendida com os leitores prospectivos, fatores sociais e ideológicos, etc.)⁷⁸.

Chesterman (1997) apresenta, então, um conjunto de estratégias que os tradutores costumam utilizar. Para ele, o estudo de estratégias é apenas os passos iniciais para uma investigação maior concernente à motivação de cada uma delas. Três tipos de estratégias, as sintáticas, as semânticas e as pragmáticas, são distinguidas em sua abordagem.

Este estudo aborda somente as estratégias pragmáticas, visto que as decisões sobre tradução de intertexto e paratexto não dependem exclusivamente de questões linguísticas, mas também de uma conjunção de decisões dos agentes de produção do livro e dos tradutores. Além disso, as estratégias pragmáticas abarcam procedimentos das outras duas estratégias, as semânticas e as sintáticas, cujos campos são citados na análise quando necessários para fundamentar esta investigação.

⁷⁷ “[...] are survival machines for *memes*”.

⁷⁸ “[...] that is, they refer to operations which a translator may carry out during the formulation of the target text (the “texting” process), operations that may have to do with the desired relation between this text and the source text, or with the desired relation between this text and other target texts of the same type. (These relations in turn are of course determined by other factors, such as the intended relation with the prospective readers, social and ideological factors, etc.)”.

As estratégias pragmáticas concernem às decisões globais de tradução e, de acordo com Chesterman (1997, p. 107), são “o modo apropriado para traduzir o texto como um todo”⁷⁹. Descrevemos a seguir, as estratégias pragmáticas com as siglas adotadas pelo autor e as denominações conforme nossa tradução⁸⁰.

(Pr1) Filtro Cultural

Esta estratégia envolve uma mudança no texto para uma acomodação às normas da cultura alvo, e se referem às nomenclaturas, conforme Chesterman afirma (1997, p. 108), de “naturalização, domesticação ou adaptação”⁸¹, que significam a substituição por itens ou estruturas próprias da cultura alvo. Um exemplo interessante é a tradução de *Max und Moritz* de Wilhelm Busch como *Juca e Chico. História de Dois Meninos em Sete Travessuras*⁸², traduzido por Olavo Bilac, em 1865. Observamos que os nomes dos dois personagens foram trocados por nomes habitualmente escolhidos no Brasil. É comum para esta estratégia traduzir unidades textuais com expressões convencionais, por exemplo, a locução *Du meine Güte!* (TH, p. 123) do livro *Tintenherz* por uma expressão da língua portuguesa, *Meu Deus do céu!* (CT, p. 101).

O filtro cultural pode se referir também ao procedimento oposto, como explica Chesterman (1997, p. 108), “[...] tais itens não são adaptados desta forma, mas, por exemplo, emprestados ou transferidos diretamente, é então exotização, estrangeirização”⁸³. Pelos exemplos do autor, podemos inferir que se trata também de uma estratégia que objetiva traduzir seguindo palavra por palavra do texto fonte para o alvo. Por exemplo, a tradução do título de capítulo *Eine Nacht voller Wörter* (TH, p. 257) por *Uma noite cheia de palavras* (CT, p. 208).

As bases dessa estratégia de Chesterman (1997) estão, respectivamente, atreladas às normas iniciais da tradução de Toury (1995), em relação à conformidade a um dos sistemas linguísticos, denominado “aceitabilidade” e “adequação”⁸⁴ (TOURY, 1995, p. 56). A saber, o tradutor que almeja a adequação, segundo este autor, ajusta a tradução às

⁷⁹ “The appropriate way to translate the text as a whole”.

⁸⁰ Respectivamente traduzidas de cultural filtering, explicitness change, information change, interpersonal change, illocutionary change, coherence change, partial translation, visibility change, transediting, other pragmatic changes.

⁸¹ “Naturalization, domestication or adaptation”.

⁸² BUSCH, W. *Juca e Chico. História de dois meninos em sete travessuras*. Tradução: Olavo Bilac. 11ª ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcindice.htm>>. Acesso em: 10.07.2008.

⁸³ “[...] such items are not adapted in this way but e.g. borrowed or transferred directly, is thus exoticization, foreignization or estrangement”.

⁸⁴ “Acceptability, adequacy”.

normas do texto fonte e aquele que traduz orientado pelas normas da língua alvo objetiva a aceitabilidade.

(Pr2) Mudança de Explicitação

Com esta estratégia, o tradutor torna mais explícito alguns elementos implícitos do texto. Ele pode realizar um desdobramento do texto que envolva a expansão da estrutura sintática e a explicação de itens culturais. Esta estratégia está relacionada com a lei da explicitação⁸⁵, na qual, como declara Chesterman (1997, p. 71), “os tradutores tendem a produzir textos que são mais explícitos do que os originais”⁸⁶, por exemplo, com a expansão do texto e com o uso de marcadores de coesão.

Para explicar melhor essa estratégia, nos apoiamos também nos estudos de Tiina Puurtinen. A explicitação, conforme esta autora, visa tornar a leitura do texto fluente, assim decorrendo mais da interpretação do tradutor e do escopo da tradução, do que do par de línguas envolvido. Puurtinen (2003) entende que o uso de interjeições, a expansão de passagens condensadas, a adição de modificadores, qualificadores e conjunções, repetições e adição de informações compõem alguns dos indicadores de explicitação. Ela observa ainda que o acréscimo de explicações tem sido muito utilizado para as localidades geográficas, unidades culturais e terminológicas.

Algumas vezes a explicitação pode ser necessária para tornar o texto compreensível. Para observarmos esta questão, incluiremos aqui exemplos de textos extraídos de *Tintenherz* e *Coração de Tinta*.

Para a contextualização, informamos que no trecho abaixo Meggie avista de seu quarto um estranho. Os sinais de explicitação aparecem primeiramente pelo tamanho das frases e pela presença das vírgulas. Observa-se que a tradutora precisou expandir a frase para obter mais clareza, caso contrário ficaria estranho à língua portuguesa, como em uma tradução palavra por palavra, por exemplo, em nossa tradução: *Apenas seu rosto brilhava para Meggie de lá de cima*. Assim, foi preciso que a tradutora acrescentasse a explicação sobre a posição do rosto.

Nur sein Gesicht leuchtet zu Meggie herüber (TH, p. 10).

Somente seu rosto, virado na direção de Meggie, brilhava lá embaixo (CT, p. 12).

⁸⁵ “Explicitation law”.

⁸⁶ “Translators tend to produce texts that are more explicit than the originals”.

O contrário também é possível de ser feito, de acordo com o autor. Isto é, quando o tradutor torna unidades do texto mais implícitas e condensa a mensagem por meio de estruturas sintáticas e do léxico. Por exemplo, a tradução do substantivo composto: *Buchrücken* - *das Buch* = livro + *der Rücken* = costas/lombo, foi traduzido como *lombada*, ou seja, “lado do livro onde fica a costura, contendo, geralmente seu título” (VIANA, citado por ARRUDA e CHAGAS, 2002, p. 134), que é um termo técnico da área de artes gráficas.

(Pr3) Mudança de Informação

Esta estratégia está atrelada ao critério de textualidade de informatividade, anteriormente apresentado, que ocorre quando há uma alteração no nível de informacional. Chesterman (1997) aceita a possibilidade de acréscimo de informações inexistentes no texto fonte, em prol de melhor compreensão do texto alvo.

Isto ocorre, por exemplo, na folha anterosto do livro *Coração de Tinta*, quando ocorre o acréscimo da seguinte frase: *o trecho do Senhor dos Anéis, na página 382, foi retirado da tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Piseta, publicada pela editora Martins Fontes*, aqui principalmente devido aos direitos autorais. A alteração na informatividade pode ocorrer também com a omissão de informação, procedimento oposto, que pode ser observado, por exemplo, na exclusão de todas as referências bibliográficas no final do livro *Coração de Tinta*.

(Pr4) Mudança Interpessoal

Esta estratégia se relaciona diretamente com o estilo do autor e também com a relação entre o autor e leitor. Logo, fundamentam-se no critério de textualidade, de intencionalidade e de aceitabilidade. Enfim, são procedimentos que alteram o nível de formalidade, de elevação de complexidade sintática e lexical, como podemos observar no exemplo:

Natürlich, da war sein Zeichen: der Kopf eines Einhorn (TH, p. 111).

É claro, ali estava o seu ex libris: a cabeça de um unicórnio (CT, p. 91).

O substantivo *Zeichen*, que significa em língua portuguesa sinal, *indício*, *símbolo*, *senha*, *signo* e *marca* (Dicionário Tochtrop, 2001), foi traduzido por uma locução latina, *ex libris*, a qual indica, segundo o dicionário *Houaiss* de Língua Portuguesa (2001): “vinheta

desenhada ou gravada que os bibliófilos colam geralmente na contracapa de um livro, da qual consta o nome deles ou a sua divisa, e que serve para indicar posse”. Houve, portanto, uma alteração no nível de complexidade do léxico da tradução, já que a autora em *Tintenherz* optou usar um substantivo comum ao invés de um termo especializado *ex libris*, que é também usado na cultura alemã.

(Pr5) Mudança de Elocução

Esta estratégia está relacionada diretamente não só com questões retóricas e exclamações, como também com as mudanças ilocucionárias, segundo Chesterman (1997, p. 110), nas “classes de atos da fala”⁸⁷. Estas se relacionam com a força ilocucionária e com o conteúdo proposicional, resumido em cinco tipos de atos ilocucionários, segundo Searle (1995). Tais atos têm a finalidade de ser:

- a) Assertivo - de comprometer o falante com uma verdade expressa;
- b) Diretivo - influenciar o falante a realizar determinadas ações;
- c) Compromissivo - comprometer o falante com uma ação futura;
- d) Expressivo - expressar sentimentos ou estados psicológicos;
- e) Declarativo - possibilitar ao falante, como explica Searle (1995, p. 26) “uma alteração no estatuto ou na condição do referido em relação ao objeto ou aos objetos tão-somente em virtude de o fato de ser/ter conseguido realizar a declaração”.

Para exemplificar a estratégia de mudança de elocução, expomos o excerto abaixo, em que Fenoglio, personagem que atua como autor do livro *Tintenherz*, termina o texto em que ele altera o final do livro *Coração de Tinta*:

„Ich habe es!“, flüstert er. Ja, das ist es. So wird es gehen. So wird es ganz wunderbar (TH, p. 507)⁸⁸.

-Consegui!, ele sussurrou. – Sim, aqui está. Vai dar certo. Agora não tem erro (CT, p. 410).

A primeira frase constitui uma expressiva, na qual Fenoglio demonstra alívio e satisfação pelo feito, expressa na tradução como: *Consegui*. Na frase posterior, no texto em alemão, observamos em: *so wird es [...]* que ele continua demonstrando o mesmo

⁸⁷ Classes of speech acts (Chesterman, 1997, p. 111). Teoria inaugurada em Filosofia da Linguagem por John Langshaw Austin, desenvolvida posteriormente por John R. Searle.

⁸⁸ Nossa tradução: - Consegui!, ele sussurrou. Está pronto. É assim que vai ficar. Assim, está ótimo.

sentimento. Todavia, com a repetição desta estrutura, o autor Fenoglio sinaliza a intenção de convencer Meggie a aceitar a sua redação. A tradução não repete, mas aumenta a força do ato ilocucionário. Isto fica demonstrado principalmente na frase traduzida de: *so wird es ganz wunderbar* para *agora não tem erro*. Entendemos que a tradução expõe a infabilidade do texto de Fenoglio e, por isso, mostra uma argumentação mais forte. Notamos ainda que, mesmo essas três frases sendo exclamativas na língua portuguesa, não possuem o sinal de exclamação na tradução, do mesmo modo como é feito no texto fonte.

(Pr6) Mudança de Coerência

Aqui ocorre uma mudança na coerência do texto em nível ideacional em virtude da disposição de itens no texto. É possível verificar a relação entre o critério de textualidade de coerência, citado por Beaugrande e Dressler (1981), com esta estratégia.

Para que possamos observar um exemplo da estratégia de mudança de coerência, apresentamos o trecho abaixo, no qual, Elinor, a tia, conversa com Meggie sobre a viagem que farão e indica algumas leituras.

„Du wirst sehen, unsere Reise wird nicht — Você verá, nossa viagem não vai ser nem
halb so schlimm wie die der armen de longe tão ruim como a do coitado de pé
Pelsfüße und sehr viel kürzer“. peludo, e muito mais curta.

Os *Pelsfüße* (Nossa tradução: pés peludos) se referem, no texto, ao personagem Frodo e seu amigo na história *Senhor dos Anéis*, livro de J. R. R. Tolkien (1937), que fora citado pela autora dois parágrafos antes no livro *Tintenherz*. A tradução não manteve o elo entre as duas frases, sinalizando não reconhecer o intertexto, pois o traduziu no singular. Além disso, se o leitor não conhece a história de *Senhor dos Anéis*, também não poderá entender quem são *os pés peludos*. Logo, há uma mudança de coerência.

(Pr7) Tradução Parcial

A estratégia de tradução parcial envolve a tradução de apenas uma parte, como tradução de sumários, transcrição, tradução de sons. Isto ocorre com frequência, por exemplo, na tradução de sites, quando são traduzidos determinados itens, e outros permanecem no idioma fonte.

(Pr8) Mudança de visibilidade

Aqui se trata de uma mudança em relação à visibilidade do tradutor. Isto é, a presença do tradutor no texto alvo se torna explícita, sendo realizada por meio de notas de rodapé e comentários. Desta forma, o tradutor fica mais visível, até mesmo, em certos casos, sobressaindo-se ao autor, conforme Chesterman (1997).

(Pr9) Transedição

Esta estratégia refere-se às alterações radicais que tornaram a tradução um texto mal escrito e que afetaram diferentes níveis e elementos. Tal estratégia cobre as anteriores, porém apenas quando o produto resultante da manipulação textual foi mal sucedido.

(Pr10) Outras Mudanças Pragmáticas

Aqui, trata-se de mudanças não atendidas pelas estratégias já citadas, como mudança de *layout*, que geralmente não é de responsabilidade do tradutor, mas da editora. Um exemplo desta estratégia pode ser observado na tradução de *Tintenherz*, na qual há um aumento no comprimento e na largura da página.

Diante do exposto, notamos que as normas e as estratégias de tradução são vistas por Chesterman como *memes* que evoluíram e são transmitidos entre tradutores, profissionais e pesquisadores da área de tradução. Chesterman (1997) classifica as estratégias abrangendo tanto o nível micro, que inclui as estratégias semânticas e sintáticas, quanto o nível macro que abarca as estratégias pragmáticas. É possível identificar que essa classificação toma como base também os critérios de textualidade de Beaugrande e Dressler (1981), além de outras teorias, como as de Searle (1995) e Toury (1995).

Assim, para Chesterman (1997, p. 117), “a tradução é, portanto, uma teoria: a teoria do tradutor, apresentada como solução de tentativa para uma questão inicial de como traduzir o texto fonte”⁸⁹. Ele se opõe, assim, principalmente às abordagens que empregam o conceito de que a tradução transporta ou transfere um texto de uma cultura à outra.

No capítulo seguinte, discutimos as estratégias específicas para intertextualidade propostas por Bruno Osimo e apresentadas no curso de tradução do site *Logos Multilingual E-Translation Portal*.

⁸⁹ “A translation is therefore a theory: the translator’s theory, posed as a tentative solution to the initial question of how translate the source text”.

2.2.3.2 - Estratégias de Osimo

A tradução envolve dois tipos de estratégias, o primeiro concernente à seleção do texto fonte, e o segundo tange aos procedimentos tradutórios para manipulação textual, de acordo com Osimo (2004). Para discutir algumas possibilidades tradutórias de intertextualidade, o autor orienta-se pela Norma de Certificação ISO 2384, publicada em 1977, que trata de documentação e apresentação de tradução⁹⁰.

As estratégias, segundo ele, devem estar fundamentadas no grau de fama do pré-texto e na pressuposição de reconhecimento dela pelo leitor. Com base nessa projeção do receptor, acrescida da negociação com a editora e em consonância com as normas prevalentes, o tradutor selecionará as estratégias para manipular o intertexto dentro do texto alvo.

Todavia, é importante lembrar que a tradução de referências bibliográficas pode se chocar com questões jurídicas. A lei sobre direitos autorais 9.610/98 dispõe sobre o assunto, e, sobretudo os Artigos 27⁹¹ e 28⁹², que deliberam sobre os direitos morais e patrimoniais do autor. Em contrapartida, a lei determina os atos que não constituem ofensas aos direitos autorais. Convém citar:

[...] Art. 46 III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra; [...] Art. 47. São livres as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito⁹³.

Diante do exposto, deduzimos que a tradução pode conter citação e referência na cultura alvo, mas não pode prescindir da fonte. Neste sentido, a editora precisa negociar os créditos da cada obra citada na obra traduzida.

Em continuação à abordagem de Osimo (2004), ele apresenta um quadro de situações possíveis para a tradução de intertexto, às quais acrescentamos letras de identificação a fim de

⁹⁰ INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. ISO 2384. Disponível em: <http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_1_en?lang=en>. Acesso em: 11.11.2008.

⁹¹ “Art. 27. Os direitos morais do autor são inalienáveis e irrenunciáveis”.

⁹² “Art. 28. Cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica”.

⁹³ BRASIL. Lei 9610 de 19 de fevereiro de 1998 dispõe sobre os direitos autorais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/19610.htm>. Acesso em: 10.12.2008.

tornar as classificações mais claras. Entretanto, mantemos a mesma ordem apresentada pelo autor.

(A) - Recurso metatextual

Ocorre quando o tradutor acrescenta nota de rodapé do tradutor, sobretudo quando o intertexto for implícito, para indicar ao leitor a presença do intertexto.

(B) Omissão de informação adicional

Neste caso, o tradutor espera que o leitor reconheça a menção a outro texto sem nenhum auxílio, ou seja, sem o acréscimo de outras informações.

(C) Introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor

Outra possibilidade constituiria na inserção de delimitadores gráficos e comentários introdutórios; por exemplo, *como o autor disse*, e notas bibliográficas, como se fossem recursos do próprio autor do texto fonte.

(D) Não tradução

Ocorre quando se pretende manter o intertexto na língua do pré-texto. Por exemplo, um texto em alemão com uma citação em inglês, seria mantida a citação em língua inglesa. Ou ainda quando o idioma do pré-texto for similar à língua alvo; por exemplo, uma citação em espanhol em um texto na língua portuguesa.

(E) Utilização da citação já traduzida na língua alvo

É realizada quando o pré-texto já tiver sido traduzido na língua alvo. Por exemplo, um texto alemão que utiliza uma citação de outro livro alemão já traduzido no Brasil, o tradutor utilizaria o trecho citado do livro traduzido em português e, depois, acrescentaria, no rodapé, as suas informações bibliográficas, como ocorreu com *Senhor dos Anéis* em *Coração de Tinta* anteriormente citado.

(F) Tradução a partir do pré-texto ou texto fonte

Se não houver uma citação traduzida no texto fonte, o tradutor poderia se orientar pela obra de origem do intertexto, ou seja, o pré-texto. Para ilustração, no corpus aqui

analisado, Funke (2003) apresenta uma citação em alemão extraída da obra de Shakespeare.

Wie es schön bei Shakespeare heißt: Jeder spielt seine Rolle, und meine ist traurig (TH, p. 283).

Como disse Shakespeare de forma tão bonita: “Cada um desempenha o seu papel, e o meu é triste” (CT, p. 229).

De acordo com o exposto, ao realizar a tradução para o português, a tradutora deveria consultar a obra original de Shakespeare para a manipulação textual.

(G) Tradução a partir do intertexto, acrescida da terminologia *service translation*⁹⁴ no rodapé

Ocorre quando o tradutor traduz a partir do intertexto, isto é, ele não recorre ao pré-texto para traduzir, e acrescenta o termo *service translation* no rodapé.

(H) Tradução a partir do intertexto sem a terminologia *service translation* no rodapé.

Acrescentamos este último item por entendermos que é possível que o tradutor traduza apenas a partir do intertexto, sem incluir a terminologia indicada por Osimo. Este item não corresponde ao padrão ISO 2384, sobre o qual o autor se fundamenta. Daí a provável razão de não ser citado pelo autor.

Como vimos, a tradução do intertexto e paratexto coloca em evidência as limitações da autonomia do tradutor concernente às estratégias que, na sua maioria, são negociadas ou impostas pelos agentes editoriais. Apresentamos abaixo um quadro das estratégias de Chesterman (2007) e de Osimo (2004) descritas até aqui, acrescida de nossa sugestão (H).

⁹⁴ Optamos por não traduzir *service translation*.

C H E S T E R M A N	Estratégias Gerais	O S I M O	Estratégias Específicas
	Pr1 - Filtro cultural		(A) Recurso metatextual
	Pr2 - Mudança de explicitação		(B) Omissão de informação adicional
	Pr3 - Mudança de informação		(C) Introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor
	Pr4 - Mudança interpessoal		(D) Não tradução
	Pr5 - Mudança de elocução		(E) Utilização da citação já traduzida
	Pr6 - Mudança de coerência		(F) Tradução a partir do pré-texto
	Pr7 - Tradução parcial		(G) Tradução a partir do intertexto com a inserção de <i>service translation</i>
	Pr8 - Mudança de visibilidade		(H) Tradução a partir do intertexto sem a inserção de <i>service translation</i>
	Pr9 - Transedição		
	Pr10 - Outras Mudanças Pragmáticas		

Tabela 2: Estratégias de tradução conforme Chesterman e Osimo.

Neste quadro, encontramos estratégias pragmáticas gerais (CHESTERMAN, 1997) e específicas (OSIMO, 2004). Acreditamos que o reconhecimento das estratégias específicas nos conduzirá à identificação das estratégias gerais, no que concerne à presença de um intertexto e paratexto. Por exemplo, se for verificada a presença de nota de rodapé em um excerto, isto denotará uma mudança de informação em virtude do acréscimo e ainda uma mudança de visibilidade, já que a presença do tradutor pode ser notada.

Diante das questões teóricas apresentadas até aqui, aprofundaremos-nos nas discussões das estratégias por meio da análise do corpus nos capítulos que se seguem.

3. O corpus, os procedimentos e as análises

Nesse capítulo, apresentamos informações sobre a autora, sua obra e a tradução. Posteriormente, descrevemos os procedimentos, as análises e os resultados obtidos.

3.1 – O corpus: o mundo de tinta de Cornelia Funke

A trilogia, também denominada na Alemanha, o *Mundo de Tinta* (Die Tintenwelt), é composta por *Coração de Tinta* (2003), *Sangue de Tinta* (2005) e *Morte de Tinta* (2007)⁹⁵. Os romances obtiveram uma venda de milhões de exemplares, o que culminou no filme, *Coração de Tinta: o livro mágico*, lançado mundialmente em dezembro de 2008. Sendo *best-sellers* na Alemanha e em outros países, como nos Estados Unidos, os três livros consolidaram o êxito da autora, a qual apresentamos a seguir.

3.1.1 - Cornelia Funke

Nascida em Dorsten, Vestfália, na Alemanha em 1958, Cornelia Caroline Funke graduou-se em Pedagogia e pós-graduou-se em *design* gráfico. Iniciou sua carreira de escritora após ter trabalhado como ilustradora de livros. Apesar de escrever desde os vinte anos, apenas aos trinta e cinco Cornelia iniciou a publicação de seus textos, como ela explica, pois “[...] as histórias, para as quais eu deveria encontrar ilustrações, geralmente não me agradavam, então decidi escrever uma, e descobri que sou um contador de história, e que não há nada que eu goste mais e faça melhor”⁹⁶.

Um de seus primeiros livros *Cavaleiro do dragão*⁹⁷ (1996) permaneceu setenta e oito semanas na lista dos mais vendidos do jornal *New York Times*. Posteriormente, Funke alcançou sucesso internacional quando decidiu, por conta própria, solicitar a tradução do livro *Senhor dos ladrões* (2000) - (*Herr der Diebe*, publicado pela Companhia das Letras) - em inglês, a qual foi realizada, em 2002, por seu primo Oliver Latsch em Londres. Esta obra vendeu 1,5 milhões de exemplares nos EUA e foi reproduzida em filme.

⁹⁵ *Tintenherz* – publicada em 2003 e *Tintenblut* e *Tintentod*, obras fomentadas pelo Goethe-Institut a serem publicadas pela Companhia das Letras. Disponível: <<http://www.goethe.de/ins/br/sap/wis/uef/ufb/ptindex.htm>>. Acesso: 16.03.2009.

⁹⁶ „Die Geschichten, für die ich Bilder finden sollte, gefielen mir oft nicht, und so schrieb ich mir schließlich selbst eine - und entdeckte, dass ich ein Geschichtenerzähler bin - und dass ich nichts lieber und nichts besser kann“. FUNKE, C. Die Welt der Cornelia Funke. Disponível em: <<http://www.corneliafunke.de>>. Acesso em: 15.02.2008.

⁹⁷ *Drachenreiter*. Obra fomentada pelo Goethe-Institut, traduzida por Sergio Tellaroli e publicada pela Companhia das Letras em 2009. Disponível: <<http://www.goethe.de/ins/br/sap/wis/uef/ufb/ptindex.htm>>.

Funke atualmente é a escritora de literatura infanto-juvenil mais conhecida na Alemanha. Ela obteve internacionalmente o status de uma das pessoas mais influentes do mundo de 2004 pela revista *Time*, em 2005⁹⁸. Além disso, a escritora foi gratulada com o prêmio *Wildweibchen* em 2000 e com o Prêmio de literatura do escritor alemão⁹⁹ em 2004. No que concerne à vida pessoal, Funke mora atualmente com os dois filhos na Califórnia, Estados Unidos desde 2005. Segundo a autora, ela sempre gostou de fantasia e como leitora apreciava especialmente os autores britânicos como J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, e J. M. Barrie.

A autora escreve romances fantásticos a partir do simples e comum e da fantasia. Para ela, criar histórias é apenas ver a realidade com outros olhos, como afirma:

Tenho fome em me deparar com coisas em livros e filmes, que não vejo incondicionalmente todos os dias. Poder-se-ia dizer, que para mim a realidade é um pouco monótona, às vezes. Mas todos nós conhecemos a sensação do dia a dia. Não é bem assim, dizer que nosso mundo seja monótono, mas o recorte que dele fazemos e para o qual estamos olhando é um pouco estreito. E sempre me agradou imaginar algo.¹⁰⁰

Ao observar o mundo real e recriá-lo em mundos imaginários, Funke utiliza meios e temas do cotidiano obtidos, principalmente, por meio de pesquisa. Essas informações sustentam a ideia e alimentam o espírito criativo da autora, todavia aos poucos, a história toma o seu rumo, como se tivesse vida própria. Ela, assim, declara:

No momento, no qual tal ideia aparece, eu a escrevo e depois decido se quero passar um ou dois anos procurando uma história por trás da ideia. Se a resposta for sim, eu inicio a pesquisa – sobre encadernação de livros ou martas ou dragões ou qualquer coisa que eu precise – e pesquiso por lugares e personagens. Depois preparo aproximadamente 20 capítulos e então a história conta aonde ir (que é, às vezes, bastante diferente do que planejei)¹⁰¹.

⁹⁸ FUNKE, C. Die einflussreichste Deutsche der Welt. Entrevista de Cornelia Funke concedida ao jornal Die Welt on line. 2005.

Disponível em: <http://www.welt.de/print-welt/article661155/Die_einflussreichste_Deutsche_der_Welt.html>. Acesso em: 20.02.2007.

⁹⁹ Literaturpreis des Bundes Deutscher Schriftsteller.

¹⁰⁰ „Ich bin ganz hungrig darauf, in Büchern und in Filmen Dingen zu begegnen, die ich nicht unbedingt jeden Tag sehe. Man könnte vielleicht sagen, dass mir die Wirklichkeit manchmal ein bisschen zu eintönig ist. Wir alle kennen das ja, das Gefühl von Alltag. Es ist ja nicht so, dass unsere Welt eintönig ist, aber der Ausschnitt, den wir sehen, ist manchmal ein bisschen eng. Und da hat mir das immer sehr viel Spaß gemacht, mir so was vorzustellen“. FUNKE, C. Schriftstellerin Cornelia Funke auf dem Weg zum Weltruhm. Entrevista de Cornelia Funke concedida ao *hr.online.de*. Disponível em: <http://www.hr-online.de/website/fernsehen/sendungen/index.jsp?key=standard_document_2178718&rubrik=3030&seite=1>. Acesso em: 20.02.2007.

¹⁰¹ “The moment such an idea shows up I write it down and then I decide whether I want to spend one of two years finding the story behind this idea. If the answer is Yes, I start the research - about bookbinding or martens or dragons or whatever I need - and the search

Cornelia Funke também ilustra a maioria de seus livros e orienta a criação do projeto gráfico, que proporciona à obra uma leitura além do código verbal. Como as suas obras dialogam ainda com outras formas artísticas, podem ser contadas de diversas formas, seja pelo livro impresso ou áudio, seja pelo cinema ou teatro, cuja reprodução é sempre acompanhada cuidadosamente pela autora, embora ela aprecie a liberdade de criatividade dos artistas em rerepresentar suas histórias.

Para a autora, os livros são vistos como uma obra aberta que permite não só o trânsito de várias outras histórias e personagens irreais, mas também intervenções de figuras reais. É exatamente o que ocorre em *Tintenherz* (2003), cuja história contamos a seguir.

3.1.2 - *Tintenherz*: uma história dentro da outra

O romance *Tintenherz*, o primeiro da trilogia, é apresentado pela perspectiva de um narrador onisciente, e ocorre em época contemporânea. Os protagonistas constituem-se de Mortimer (Mo), um restaurador de livros, e sua filha Meggie, uma garota de doze anos apaixonada por livros.

Quando Meggie tinha três anos, o pai, também um exímio contador de histórias, estava lendo para ela e para a sua mãe, Resa, um livro chamado *Coração de Tinta*. Esta obra se passa na época medieval e os personagens são mágicos e reais. A leitura de Mortimer é tão eloquente e mágica que acidentalmente faz com que saiam dos livros os personagens Dedo Empoeirado, um saltimbanco; Capricórnio, o anti-herói; e seu capanga Basta, mas remete Resa para o livro. Entretanto, tal ocorrência vem à tona quase no meio da história. Nove anos após esse fato, ocorre o início do enredo. Dedo Empoeirado reaparece na casa de Mortimer para que o restaurador de livros o mande de volta para sua história. Obcecado com a ideia, Dedo Empoeirado ajuda Capricórnio a capturar os protagonistas.

O vilão, por sua vez, deseja que o leitor mágico traga riquezas e resgate um amigo malévolo, o Sombra. Capricórnio, já adaptado à vida atual mora em um vilarejo, em uma espécie de fortaleza cercada de seus homens e pratica várias atrocidades, principalmente a

for places and characters. Then I prepare about 20 chapters and then the story tells him where to go (which is sometimes quite different from what I planned)". FUNKE, C. How do you begin your writing process? Disponível em: <<http://www.corneliafunke.de/index.php?id=9&L=1>>. Acesso: 11.08.2008.

de matar e atear fogo na casa de seus inimigos. Na fortaleza, mora também Resa, como uma criada muda, e o contador de história Darius, cujos poderes mágicos são deficitários.

Para fugir de Capricórnio, Mo e Meggie se escondem na casa de uma tia, Elinor, uma bibliófila fanática com comportamento anti-social. Todos acabam sendo presos, inclusive Dedo Empoeirado, e levados à vila de Capricórnio. Neste lugar, Mo é obrigado a exercer suas habilidades e lê Farid, de modo não intencional. Farid é um personagem de um dos contos de Mil e uma noites. Em um momento, todos conseguem fugir. Após a fuga, procuram, em um vilarejo italiano, o escritor de *Coração de Tinta*, Fenoglio. Depois, ele é capturado junto com Meggie.

Na prisão, Meggie descobre que herdou os mesmos poderes do pai e, assim consegue resgatar os personagens Soldadinho de Chumbo e Sininho. Capricórnio, ciente disso, transfere para Meggie a tarefa de trazer Sombra. Mas, Fenoglio tem a ideia de reescrever um novo fim para *Coração de Tinta* para o momento em que Meggie leria o livro para evocar o terrível monstro.

Em uma cerimônia preparada por Capricórnio para a recepção de Sombra, Meggie, em sua leitura, inclui o novo desfecho que destroi Capricórnio, Sombra, e ainda desfaz todos os frutos de sua maldade. No entanto, Fenoglio desaparece dentro do livro. Porém, Basta e a mãe de Capricórnio permanecem no mesmo local. Dedo Empoeirado rouba o exemplar e foge com Farid. A história termina quando Mo, Meggie e Resa estão morando na casa de Elinor, rodeados de figuras mágicas.

3.1.3 - As obras: *Tintenherz* e *Coração de Tinta*

Tintenherz, traduzido por Sonali Bertuol como *Coração de Tinta*, foi fomentado pelo Instituto Goethe de São Paulo e publicado pela Companhia das Letras¹⁰² em 2006. Bertuol traduziu também *O Senhor dos Ladrões*, de Funke, e outras obras alemãs pela mesma editora.

Quanto à recepção do livro no Brasil, não obtivemos nenhuma resposta após o contato com a editora. Nas consultas realizadas nas livrarias locais, pudemos apenas inferir que, até o lançamento do filme, não era muito conhecido e não foi listado como *best-seller* no Brasil.

¹⁰² Não foi possível obter informações da tradutora e da editora sobre a tradução.

Por outro lado, *Tintenherz*, traduzido para o inglês como *Inkheart*, se tornou extremamente famoso também nos países de língua inglesa. Além disso, foi traduzido para aproximadamente quarenta línguas e originou diversas peças de teatro e musicais.

O êxito da obra foi tão grande que Funke apoiou o lançamento de dois livros sobre a história, *O Mundo de Coração de Tinta*¹⁰³ (2008) escrito por Karin Piper-Staisch e *Coração de Tinta de Cornelia Funke – a história do filme*¹⁰⁴, escritos por Jane Mason e Sarah Hines Stephen.

Segundo a autora, *Tintenherz* se originou respaldado no sentimento dos leitores, isto é, na sensação que a leitura desperta em que os personagens poderiam sair das histórias e ter uma vida real. Além disso, ela procurou dar continuidade, após pesquisas, a uma imagem que a acompanhava frequentemente, “uma menina que se põe à noite de joelhos em sua cama, diante de uma janela molhada pela chuva, e lá fora há uma pessoa [...]”¹⁰⁵, com a qual ela inicia o romance.

Funke mescla a realidade com acontecimentos fantásticos, dosando a fantasia, de modo que a história fique entre os dois planos, o do mundo real e do mundo imaginário. O primeiro é onde vivem os personagens reais e o segundo, ficcional, é o mundo do livro *Coração de Tinta*, de onde os personagens entram e saem. É possível dizer que a autora vê cada obra literária como um universo vivo e independente, que pode, no entanto, fazer parte da vida dos leitores, daí a participação dentro do enredo, de Farid, e a breve passagem de Sininho e do Soldadinho de Chumbo. É desta forma que Funke observa a relação entre o real e o imaginário, “a fantasia proporciona coisas, que você só pode observar de modo limitado na realidade”¹⁰⁶.

A oralidade é uma marca em *Tintenherz*, como Funke explica. Isso é observado pela pouca complexidade linguística, como orações simples e curtas em ordem direta, palavras conhecidas do repertório coletivo, bem como o uso reduzido de compostos neológicos¹⁰⁷. Dentre os últimos, os nomes dos personagens como *Zauberzunge*, traduzido no Brasil como *Língua Encantada*.

¹⁰³ *Die Welt von Tintenherz*, ainda não traduzido no Brasil.

¹⁰⁴ *Cornelia Funks Tintenherz – Die Filmstory*, também não traduzido no Brasil.

¹⁰⁵ „Von einem Mädchen, das Nachts auf seinem Bett kniet, vor einem regennassen Fenster, und draussen steht jemand [...]“. FUNKE, C. *Die Welt der Cornelia Funke*. Disponível em: <<http://www.corneliafunke.de>>. Acesso em: 15.02.2008.

¹⁰⁶ „Fantasy setzt Dinge frei, die du im Realismus nur begrenzt beleuchten kannst“. FUNKE, C. Ich liebe es wenn meine Leser flüstern. Entrevista de Cornelia Funke ao jornal Zeit online. Disponível em: <http://www.zeit.de/2005/38/S_55_Funke?page=4>. Acesso em: 19.11.2007.

¹⁰⁷ Em nossa pesquisa, 64% dos compostos utilizados nos primeiros sete capítulos já eram existentes no dicionário Duden (2003), e apenas 36% eram neologias.

Os personagens aparecem como modelos de tipos humanos divididos entre o bem e o mal, porém não absolutos, como nos contos de fadas. Eles possuem defeitos e cometem erros como no mundo real, são os casos de Mortimer e Elinor, como representantes do bem; na outra extremidade, Capricórnio e seus homens. Mas há ainda o protótipo daquele que ainda não se definiu entre a bondade e a maldade, como o ambivalente Dedo Empoeirado.

Por trás dos conflitos entre os personagens, é possível identificar que a autora discute o condicionamento mimético como causa dos comportamentos humanos. Por outro lado, a autora afirma não impor soluções para todos os questionamentos que subjazem o texto. Em vista disso, podemos perguntar: Por que Meggie herdou a habilidade do pai? Por ser sua filha, ou por ter aprendido a amar os livros? E Capricórnio herdou a maldade de seu pai ou foi conduzido ser mau pelo tratamento que lhe foi conferido na sua infância?

O leitor pode refletir sobre uma provável resposta, principalmente ao observar Farid, que provém de um mundo onde aprendera a ser um ladrão e passa a aprender outro modo de vida com Dedo Empoeirado. Então, é possível interpretar que a autora possa atribuir ao ambiente a responsabilidade pela formação de caráter e habilidade das pessoas, contrária à herança genética.

Funke afirma que não pensa intencionalmente em uma mensagem antes de escrever, mas relata que na construção do personagem malévolo Capricórnio não desejou que fosse algo irreal. Por isso, após reflexões do que seria realmente mau, concluiu que isto significava o poder político e o fascismo. Podemos observar que Capricórnio é composto destas características fascistas, inclusive em seu vestuário. Além disso, outro questionamento que a autora levanta reside na relação entre analfabetismo e resignação ao domínio dos oprimidos. Isto é visto pelos homens de Capricórnio que não sabiam ler nem escrever e em Dedo Empoeirado que aprende posteriormente. Além disso, ela expõe ainda a força do medo e da coesão exercida por pessoas, como Capricórnio, que ela denomina ditador, pelo uso que faz das palavras. Se por um lado, a autora ressalta a virtude dos livros, por outro, mostra que a paixão excessiva por essas obras pode levar ao extremo isolamento do mundo e das pessoas, como no caso de Elinor.

Todavia, é inegável o caráter pedagógico, do qual se reveste o livro que advém, além da composição imagética e gráfica dele, dos recursos textuais e das marcas intertextuais, tudo isto funcionando também como sugestões de leitura. Do ponto de vista pedagógico, Meggie é exemplar, diferentemente do que costuma ocorrer com alguns protagonistas da

literatura infanto-juvenil, ela não resolve as situações sozinhas, precisa do suporte dos adultos. Este fato é demonstrado principalmente quando Meggie não consegue ler completamente o novo final reescrito por Fenoglio, para matar o Sombra e seu pai conclui a leitura. No filme, este fato não ocorre. Meggie, ao mesmo tempo em que reescreve um novo final, faz a leitura até a destruição de Capricórnio.

A autora discute e materializa, via enredo e seus personagens, a linha hermenêutica da literatura. É a voz do contador de história ou do leitor e a interpretação que dá vida à criação do autor.

Ao mesmo tempo, Funke acrescenta o lado místico a suas explicações ao relacionar o poder do contador e de sua palavra com a vida das pessoas e indaga: “em qual medida nossa vida é escrita, sem que possamos controlá-la?”¹⁰⁸. Mencionando a morte de seu marido, a autora observa que após ter escrito sobre perdas, um ano depois, isso se refletiu em sua vida.

Observando o tema relação autor x obra x leitor, podemos inferir que a obra demonstra uma ambivalência de público leitor. Funke discute a fascinação do autor por sua criação e, ao mesmo tempo, declara que a história toma seu próprio rumo, independentemente de seu criador. Como pode ser visto nas falas e na admiração de Fenoglio quando encontra Dedo Empoeirado e Capricórnio.

Outro aspecto que demonstra a duplicidade de público do livro de Funke reside nos elementos intertextuais amplamente aplicados, como ressalta Kemper (2005, p. 87), “a história de Funke vive das referências a outros livros, sejam eles existentes-reais ou ficcionais. A razão para esta particularidade é que *Tintenherz* também atende ao leitor adulto¹⁰⁹. Todavia, a mesma autora declara que a intertextualidade permanece na superfície do texto, podendo ser resgatada mesmo por aqueles que desconhecem o pré-texto, como os leitores inexperientes, por ser, na maioria das vezes, marcada explicitamente. Por outro lado, os elos intertextuais podem ser interpretados mais profundamente pela experiência de conhecedores da literatura.

Como é possível observar na exposição teórica realizada até aqui, a intertextualidade, fenômeno linguístico, funciona como recurso estilístico comum em obras literárias, sendo amplamente utilizado em *Tintenherz*. No entanto, Kemper (2005) declara que Funke é

¹⁰⁸ „In welchem Mass wird unser eigenes Leben geschrieben, ohne dass wir es steuern können?“ FUNKE, C. Mein gefülltes Alter ist zen. Entrevista com Cornelia Funke concedida à revista Spiegel Online. 2008. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,druck-595093,00.html>>. Acesso em: 10.12.2008.

¹⁰⁹ „Funkes Geschichte lebt von den Verweisen auf andere Bücher, seien es real existierende oder fiktionale. Diese Besonderheit ist wohl auch der Grund, dass *Tintenherz* auch erwachsene Leser anspricht“.

pioneira na criação de uma intertextualidade ficcional, uma vez que ela mesma criou o pré-texto, com o qual sua obra dialoga.

Em síntese, a obra de Funke por meio de uma conjugação de temas, de construção narrativa e de recursos estilísticos, proporciona aos leitores, adultos e adolescentes, leituras em níveis diferentes.

3.2 - Procedimentos metodológicos

Na *Análise da tradução dos paratextos*, serão examinados elementos paratextuais, inclusos no projeto gráfico e imagético, como já categorizados no capítulo *Tipologia do paratexto*. Como vistos, eles são constituídos de estrutura, capa, dados biográficos, contracapa, ilustrações, epígrafes e títulos.

Mais adiante, em outro item denominado, *Análise da tradução dos intertextos*, serão selecionadas unidades intertextuais de acordo com a tipologia de Hatim e Mason (1990) e classificadas como referências ou citações, clichês, alusões literárias, convencionalidades, autocitação, provérbios e meditação.

Para as análises, empregaremos excertos selecionados com base no texto fonte e nos critérios de:

1. Maior ocorrência de referências ao autor ou à obra, como as epígrafes e citações;
2. Disponibilidade de acesso ao pré-texto;
3. Amostras do início, meio e fim do livro.

A análise será composta da exposição do elemento paratextual ou intertextual com sua respectiva tradução. Quando necessário, será exposto também o excerto do pré-texto no respectivo idioma.

Disponibilizaremos ainda informações sobre o pré-texto e em seguida sobre o texto. Além disso, procuraremos deduzir por meio de qual texto a tradução orientou-se, do pré-texto ou do intertexto. Por fim, compararemos os aspectos funcionais e estilísticos das unidades intertextuais e paratextuais do texto fonte com o texto alvo e classificaremos as decisões realizadas na tradução com base nos padrões de classificação de Osimo (2004) e Chesterman (2007), utilizando o nome do autor e a sigla correspondente à estratégia.

3.3 - Análise da tradução dos paratextos

A análise dos elementos paratextuais será efetuada não somente através da descrição dos elementos e de sua função dentro do texto fonte, mas ainda da comparação destes com o texto alvo. Além disso, após a análise, os elementos serão classificados conforme as estratégias estudadas.

3.3.1 - Estrutura física

Análise 01

Tintenherz é composto por 566 páginas com tipo de letras *Times New Roman* 12. Os capítulos não apresentam numeração e o índice está situado logo após a última página do romance. As margens da esquerda são 1,9 cm da direita e 0,75 cm. Cada página possui, em média, trinta linhas. O papel é certificado pelo FSC¹¹⁰, sendo que seu selo é apresentado em uma das folhas iniciais.

Coração de Tinta é composto por 455 páginas com tipo de letras *Times New Roman* 11. Os capítulos são todos enumerados e totalizam 59. O índice está situado antes da primeira página da história (Em *Tintenherz*, no índice constam apenas os nomes dos capítulos e o número das páginas e estão no final do livro). As margens esquerdas são de 1,5 cm da direita e 1,0 cm da esquerda. Cada página (totalmente preenchida) possui trinta e sete linhas. A última página informa que ele foi impresso com o papel Pólen Soft da empresa de papel e celulose Bahia Sul editorado pelo Estúdio O.L.M e impresso pela editora Schwarcz.

O livro alemão inicia cada capítulo com letra capitular, o que não acontece com o livro brasileiro. Segundo Silva¹¹¹ (2009), *Tintenherz* “é mais fácil para ler do que *Coração de Tinta*” no que diz respeito à legibilidade e à estrutura física.

Notamos assim, que o livro brasileiro objetivou um condensamento para diminuição do volume do livro por meio da redução de páginas para uma provável adequação ao mercado editorial brasileiro, indicando a estratégia segundo Chesterman, de filtro cultural (Pr1). Por outro lado, ao incluir numeração de páginas no índice e acrescentar números aos capítulos, a tradução indica uma ação para facilitar a leitura. Isto demonstra recursos

¹¹⁰ Forest Stewardship Council – Conselho de Manejo Florestal.

¹¹¹ Informações obtidas junto ao Chefe da Divisão Editorial da Universidade Federal de Santa Catarina, Sr. Paulo Roberto da Silva, no dia 01.04.2009.

metatextuais (Osimo - A) e introdução de informações sem aviso ao leitor (Osimo – C). Com base em Chesterman podemos, portanto, ainda atribuir à tradução a estratégia de mudança de informação, explicitação e outras mudanças pragmáticas (Pr2, 3, e 10).

3.3.2 - Capa e componentes

Foi possível encontrar também uma capa ilustrada com imagens do filme, após seu lançamento. Para a análise, utilizamos apenas a primeira, ilustrada pela autora, uma vez que ela foi elaborada em diálogo com a obra.

Análise 02

A capa do livro alemão, além de servir de embalagem para a própria obra, faz alusão ao livro fictício *Coração de Tinta*. É possível constatar este fato pelos elementos intertextuais representados pelas ilustrações presentes como o animal marta, como o vulto dos homens de Capricórnio e o incêndio: há também o vilarejo de Capricórnio e o livro aberto *Coração de Tinta*. Além disso, as letras decoradas com flores, figuras de duendes, dragões, em iluminura típica dos manuscritos medievais. Elas interagem posteriormente com a explicação de Elinor sobre iluminura. O livro possui capa dura e a lombada apresenta novamente a figura da marta em cima do livro, denotando assim uma intertextualidade ficcional.

Funke procura fazer uma associação entre a história e o objeto que o leitor tem em mãos. Sendo Mortimer um restaurador de livros, a cor da capa e das folhas de guarda¹¹², que a compõem faz alusão a tal arte/ofício.

Todos os livros deveriam começar com um desses papéis coloridos para a folha de guarda, ele disse uma vez pra Meggie. O melhor seria com um vermelho escuro, verde-escuro, azul-escuro, de acordo com a capa. Quando você abre o livro, é como num teatro: ali está a cortina. Você a arrasta para o lado, e a apresentação começa¹¹³ (CT, p. 56).

Há aqui uma relação intertextual com movimentos para dentro e para fora do livro, ou seja, com o texto interno e outros externos. Até mesmo o marcador vermelho remete ao

¹¹² Folhas de guarda: “Elemento obrigatório nos livros ou folhetos encadernados com materiais rígidos e elemento opcional para os livros ou folhetos encadernados com materiais flexíveis. As folhas de guarda não devem conter texto” (ABNT NBR 6029, p. 2006).

¹¹³ “Jedes Buch sollte mit so einem Papier beginnen”, hatte er mal zu Meggie gesagt. “Am besten mit einem dunklen: dunkelrot, dunkelblau, je nachdem, wie der Einband des Buches ist. Wenn du dann das Buch aufschlägst, ist es wie im Theater: Er ist da der Vorhang. Du ziehst ihn zur Seite, und die Vorstellung beginnt” (TH, p. 67).

livro fictício. Em uma descrição de *Coração de Tinta*, o narrador diz: “Na página aberta, havia um pequeno marcador de fita vermelha”¹¹⁴, o mesmo ocorre com os ornamentos e com as figuras de seres fantásticos. As letras do título, os destaques estão nas letras *T* (Tinte) e *H* (Herz), que lembram a escrita medieval.

Cabe ressaltar que a capa e seus componentes formam elementos intertextuais provenientes do livro fictício. A capa desempenha uma função metalinguística, visto que forma um elo até o mundo de *Coração de Tinta*; exerce uma função didática, pois demonstra como era um livro na época medieval; cumpre uma função estética e estilística, já que os elementos intertextuais presentes na capa servem para suscitar mistério e curiosidade pelo desconhecido, além de resguardar um ambiente de magia. Pela análise da capa do livro alemão, confirmamos que como elemento paratextual, ela mantém unidades intertextuais, verbais e não verbais.

Quando comparamos as capas, notamos que a capa brasileira substituiu o material, mudou a encadernação por brochura e aumentou o comprimento. A exclusão das folhas de guarda deve-se à mudança de material da capa que passou de rígida para flexível. Também o marcador vermelho foi excluído. No livro brasileiro, esses elementos paratextuais perdem o vínculo pretendido pela autora com a história. Dessa maneira, a omissão deles afeta o critério de informatividade, intencionalidade e intertextualidade que refletem as estratégias de Chesterman (Pr3 e Pr4) e a de Osimo (B e C), ou seja, mudanças de informação e interpessoal e de introdução de informações e modificações, respectivamente.

O título do livro ganhou destaque nas letras C e d. Como houve a inserção do nome e do símbolo da editora, ela se sobressai. Isto leva à mudança de elocução e ao filtro cultural (CHESTERMAN, Pr5 e 1), já que o nome do livro fica menor para compartilhar o espaço com o nome da editora. Ressalta-se, então, a importância atribuída à editora que não havia no texto fonte. Decorre disso ainda uma mudança de visibilidade (CHESTERMAN, Pr8).

¹¹⁴ „Über den ausgeschlagenen Seiten lag ein schmales rotes Lesebändchen“ (TH, p. 58).



Figura 2. Capas de *Tintenherz* e *Coração de Tinta*.

No lugar das folhas de guarda, há as páginas de rosto primárias e secundárias,¹¹⁵ que repetem as informações da capa, acrescidas de uma figura e a informação de que foi ilustrado pela autora. Assim, existe uma folha com uma ilustração e o nome do livro, e depois outra folha novamente com o nome do livro e da autora, da tradutora e da editora. Esses dados indicam, de acordo com Osimo (B), uma introdução de informações e modificações.

Na folha de catalogação estão os dados da obra, a informação do fomento do Instituto Goethe, e também a atribuição de crédito de tradução do excerto retirado do *Senhor dos Anéis*. Há, assim, uma indicação de confiabilidade de tradução pela autoridade de um instituto alemão, o que demonstra uma mudança na força ilocucionária (Chesterman, Pr5). Não encontramos a informação sobre os prêmios. É possível notar uma alteração no nível informacional, de acordo com Chesterman (Pr3) e com Osimo (B e C).

As alterações relacionadas tanto à exclusão de itens quanto à mudança de material e de comprimento, devem-se provavelmente às questões econômicas e ao objetivo de torná-lo menos volumoso do que o livro fonte. As estratégias relacionadas às manipulações gráficas constituem também outras mudanças pragmáticas (Pr10).

¹¹⁵ Folha de rosto: "Elemento opcional. No caso de ser utilizado, deve conter: no anverso, o título principal por extenso do livro ou folheto, e no verso, informações relativas à série a que pertence o livro ou folheto" (ABNT NBR 6029, p. 2006).

3.3.3 - Contracapa

Análise 03

Na contracapa de cor também vermelha, há um excerto de *Tintenhertz* iniciado pela letra “D” em iluminura. Como uma letra capitular, ela mantém uma relação intertextual com esta arte e também com o livro. A personagem Elinor explica sobre esse assunto. Logo abaixo há o texto *A chuva dava à escuridão um tom esbranquiçado [...]*¹¹⁶ (CT, p. 12), que aparece no primeiro capítulo do livro.

Mais abaixo, há o selo da editora com o texto a seguir: *Quem é Dedo Empoeirado, um amigo realmente? Quem é Capricórnio? Quem é Língua Encantada? Quanto às respostas, Meggie irá encontrá-las em um vilarejo da Ligúria e um livro*¹¹⁷. Com base nos enunciados, observamos que a contracapa objetiva despertar o interesse, no entanto, questiona sobre os nomes estranhos ao leitor, sem fornecer muitas pistas a ele. Dessa forma, a contracapa denota um ato ilocucionário diretivo, uma vez que influencia o leitor a comprar o livro.

Na contracapa do livro brasileiro há um acréscimo da figura da marta, a mesma da capa. Há ainda uma letra capitular *Q* e um texto de vinte e duas linhas, recorte de parte da história. No final, há o nome da tradutora. A alteração da figura provavelmente se deve ao fato de que a ilustração da marta parece ser mais interessante para criança do que uma letra. Um pouco abaixo há uma indagação: *Quem é que nunca desejou conhecer ao vivo os personagens de seus livros prediletos*. Esta pergunta pretende provocar o interesse do leitor. Aqui é reproduzido o ato ilocucionário diretivo.

O texto de vinte e duas linhas adianta o segredo do enredo (habilidade de Mo) que livro alemão mantém em suspense até a página 124. Abaixo do texto, segue a informação, *Tradução de Sonali Bertuol*. Dessa forma, o texto passa mais informações e explicita-as. Além disso, o livro alemão questiona mais do que o brasileiro, utilizando mais o ato ilocucionário diretivo. Enquanto a versão brasileira relata mais, o que denota o ato ilocucionário assertivo.

As divergências entre ambos os livros se devem provavelmente às normas culturais e editoriais. Podemos inferir que a editora pressupõe que o leitor brasileiro precisa saber

¹¹⁶ Die Dunkelheit war blass vom Regen und der Fremde war kaum mehr als ein Schatten. Nur sein Gesicht leuchtet zu Meggie herüber (TH, p. 10).

¹¹⁷ Wer ist Staubfinger, der Freund, wirklich? Und wer ist Capricorn, wer Zauberzunge? Antworten findet Meggie in einem ligurischen Bergdorf – und in einem Buch.

mais sobre o enredo para decidir se o livro é interessante e se vale a pena comprá-lo. A tradução da capa, portanto, é acomodada dentro dos padrões da cultura alvo.

Concluimos que, embora a função da contracapa seja semelhante em ambos os livros (os dois desejam despertar o interesse do leitor), o volume e o conteúdo informacional, a força e os atos ilocucionários divergem. No livro brasileiro, esses três aspectos são maiores do que no livro alemão. Em razão disso, podemos atribuir ao brasileiro as seguintes estratégias: filtro cultural, mudança de informação, explicitação e ainda mudanças pragmáticas no que concerne ao tipo de capa, figura e tipografia (Chesterman, Pr 1, 2, 3, 5, 10) e também introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor (Osimo - C).

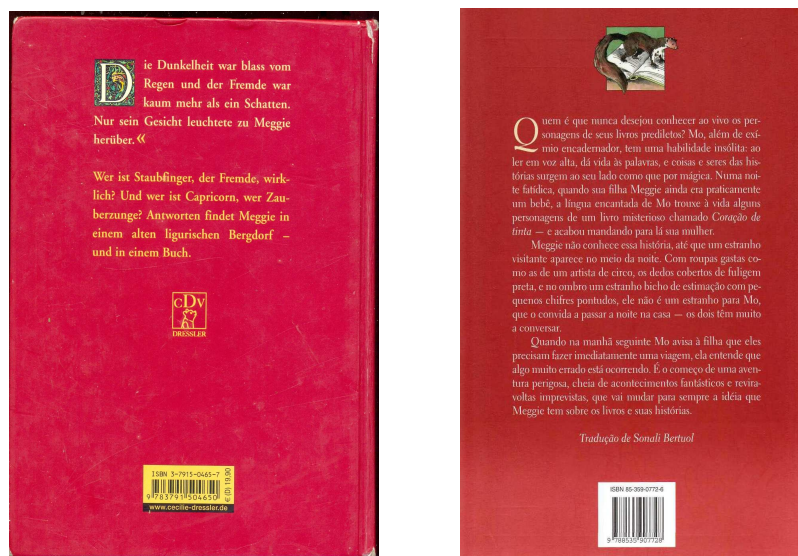


Figura 3. Contracapas de *Tintenherz* e *Coração de Tinta*.

3.3.4 - Orelhas (Dados biográficos)

Análise 04

Na última folha do livro alemão são apresentados os dados biográficos da autora. Eles formam um texto de vinte e duas linhas com informações sobre sua formação acadêmica e sua bibliografia, com destaque para os livros mais famosos. O texto revela o objetivo de transformar tal livro em filme e informa o endereço do site de Funke. Além disso, há o comentário sobre os prêmios e o entusiasmo dos fãs em relação ao romance e à posição que ele ocupa como *best-seller*.

Tais informações parecem se dirigir aos pais pela ênfase que é dada à capacidade profissional da autora. Há uma justificativa de que ela é comprovadamente apta para escrever para crianças e adolescentes, como pode ser visto no parágrafo: *Cornelia Funke, uma das escritoras alemãs de literatura infanto-juvenil mais conhecida, começou a escrever logo após sua graduação como pedagoga e a conclusão do curso de design gráfico*¹¹⁸. No terceiro parágrafo, é informado que seus livros são apropriados para crianças, [...] *alguns de seus romances são livros da família, no melhor sentido*¹¹⁹.

Os dados biográficos esclarecem às autoridades, no caso, à crítica, aos pais e aos professores, que o livro é apropriado para crianças e que, além disso, pode ser lido por adultos. Ainda eles justificam por que uma autora alemã, como Funke, não mora mais na Alemanha: *A hamburguense Cornelia Funke quis morar na Califórnia por um tempo e por isso se mudou em maio de 2005 junto com marido, filhos e a cachorra Luna para Los Angeles*¹²⁰.

Confirma-se assim que essas informações se dirigem ao adulto tanto na tentativa de agradar à crítica quanto no esforço de acomodar à visão de literatura infanto-juvenil na Alemanha. Como Funke afirma, os livros infanto-juvenis são criticados por um viés muito pedagógico. Daí, consideramos os dados biográficos de *Tintenherz* um ato ilocucionário assertivo por relatar informações sobre a autora a fim de convencer o leitor adulto com uma determinada verdade.

Não há uma página biográfica no livro brasileiro, mas em contrapartida foram acrescentadas as denominadas orelhas, na capa e na contracapa, nas quais podem ser encontradas tais informações. A seguir, comentamos sobre elas.

Na primeira orelha, há a narração do início da história em uma linguagem conversacional que adianta alguns dos segredos dos livros. Já na segunda orelha, há a continuação da história e logo abaixo vêm as informações sobre a autora: *Cornelia Funke nasceu em 1958 em Dorsten na Alemanha. Escritora e ilustradora de livros infantis e infanto-juvenis de grande sucesso recebeu diversos prêmios literários*. No livro brasileiro, a orelha parece se dirigir mais à criança e ao adolescente, já que apresenta parte do enredo em uma linguagem coloquial. Além disso, a criança e o adolescente costumam priorizar

¹¹⁸ Cornelia Funke, eine der bekanntesten deutschen Autorinnen von Kinder- und Jugendliteratur, hat erst nach einer Ausbildung zur Diplom-Pädagogin und einem anschließenden Grafikstudium angefangen zu schreiben.

¹¹⁹ [...] einige ihrer Romane sind Familienbücher im besten Sinne.

¹²⁰ Die Wahlhamburgerin Cornelia Funke wollte für eine Weile in Kalifornien leben und schreiben und ist deshalb im Mai 2005 mit Mann, Kindern und der Hündin Luna nach Los Angeles übersiedelt.

mais as informações sobre o texto do que sobre o autor. Daí, a razão da redução de dados biográficos.

O texto não relata a formação de Funke nem dá a informação sobre a mudança dela, mas conta sobre a vendagem bem sucedida de seus livros: *meio milhão de exemplares na língua inglesa e outro meio milhão na Alemanha*. É mencionado também o livro *Senhor dos Ladrões* de Funke já traduzido no Brasil e o nome da editora, Companhia das Letras. Ao ser destacado que o livro foi sucesso no exterior, é possível notar que os produtores do livro inferiram que o padrão de avaliação do leitor se fundamenta no êxito dele no exterior. Isto pode ser visto nos trechos, tais como *diversos prêmios literários, autora do aclamado Senhor dos Ladrões, seis importantes prêmios na Europa e nos Estados Unidos*.

Há na tradução, portanto, uma mudança de foco, do adulto para a criança, uma alteração na função dos dados e a perda do caráter pedagógico. Evidencia-se não só o acréscimo e a mudança de conteúdo de informações, como ainda uma repetição de procedimento referente à explicação da história. Existe aqui também a mudança na força ilocucional. É possível afirmar que a tradução dos dados biográficos foi parcial, tendo em vista que apenas algumas partes foram selecionadas. Além disso, verificamos que a mudança de material levou à conformidade com os padrões gráficos brasileiros. Com isso, respectivamente, temos as estratégias de filtro cultural, mudança de informação, explicitação e mudanças pragmáticas, bem como a introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor conforme Chesterman (Pr 1, 3, 2, 5, 7, e 10) e Osimo (C), respectivamente.

3.3.5 - Ilustrações

Com exceção da capa, todas as figuras estão desenhadas em preto e branco e localizam-se na parte inferior e à direita da página substituindo a numeração. O livro alemão traz trinta e cinco figuras: uma na folha de rosto, outra na página de agradecimento e outra ainda no verso da página com a epígrafe. Há ilustrações de objetos antigos ou envelhecidos e motivos alegóricos com forma de seres mitológicos ou fantásticos, referindo-se aos manuscritos medievais do mundo ficcional de *Coração de Tinta*.

Uma das funções das figuras é servir de elo entre o enredo de um capítulo e do próximo. Elas aludem ao tema, a um personagem, a um objeto ou paisagem de destaque no capítulo seguinte e também orientam com pistas do que vai acontecer.

Em contrapartida, a falta de imagem pode suscitar no leitor suspense e curiosidade por não haver sinais sobre o que ocorrerá no capítulo posterior. Nesse sentido, há uma quebra de expectativa, pois deveria haver uma figura no final de cada capítulo, como ocorre na maioria deles. Dos 59 capítulos em *Tintenherz*, há vinte e sete capítulos sem ilustrações.

Em *Coração de Tinta*, não houve alteração na composição da imagem, mas na distribuição das ilustrações. Dos 59 capítulos, em apenas três não há ilustrações. Isto significa que há um acréscimo de 24 ilustrações.

Análise 05: A figura da vela

Na página anterior ao primeiro capítulo, aparece a ilustração de velas com um lápis, papel e pedras. O fogo tem um significado especial no livro. Ele é considerado como algo ameaçador, principalmente aos livros, objetos adorados na história, *o fogo devora livros*¹²¹ (CT, p. 11). Por outro lado, é objeto de fascínio, de poder, de desafio e de domínio, por isso é tão desejado.

O lápis e o papel podem aludir à escritura da história. E as pedras podem se referir a Resa, *ela gosta de pedras, pedras chatas e arredondadas, que acariciam a mão [...] ela tinha o hábito de colocá-las em cima dos livros [...]* (CT, p. 250)¹²². Há outra passagem que se refere a esta ilustração e a Resa: *[...] não eram apenas pedras que levava ali dentro [...], e aos olhos dos homens de Capricórnio, tocos de vela, um lápis e um pedaço de papel meio sujo não deviam ser coisas perigosas o bastante para serem confiscadas*¹²³ (CT, p. 348).

Em *Coração de Tinta*, a vela foi posicionada antes do poema de Paul Celan, *Estreito* (TH, *Engführung*), no início do livro, portanto, ligando-se a ele. Logo após essa página aparecem as folhas do sumário e do primeiro capítulo. Isso mostra que a ilustração se distanciou duas folhas do texto, com o qual faria um elo.

As palavras *noite, brilhar, cinzas* do poema devem ter sido a provável razão para a interpretação de que a vela e o poema poderiam estar relacionados. No entanto, o poema no texto fonte, aparece sozinho em uma página em branco e reporta-se ao início e ao fim

¹²¹ „Feuer frisst Bücher“ (TH, p. 10).

¹²² „Sie liebt Steine, flache, rund geschliffene Steine, die der Hand schmeicheln [...] Sie hat außerdem die Angewohnheit, sie auf ihre Bücher zu legen [...]“ (TH, p. 309).

¹²³ [...] hatte Resa immer etwas Papier und einen Stift dabei, ihre Zunge aus Holz, wie sie es nannte; Kerzenstummel, ein Stift und etwas schmutziges Papier – offenbar war keines der Dinge Capricorns Männern gefährlich genug erschien, um es ihr fortzunehmen (TH, p. 432).

da história. Pela possibilidade de causar uma interpretação não pretendida, concluímos que ocorreram as estratégias de mudança de informação, coerência, interpessoal, pragmática e transedição (CHESTERMAN, Pr 3, 4, 6, e 10, 9) e ainda introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor (Osimo – C).

Análise 06: O livro fechado

Em *Tintenherz*, a ilustração do livro fechado aparece uma única vez, na última página do capítulo que antecede outro, denominado *Naquele Tempo* (TH, *Damals*). Neste, o segredo será contado. Outros trechos, no mesmo capítulo, fazem referências ao livro, como a epígrafe que se inicia com *Ele ergueu o livro* (CT, p. 124). Notamos que a função da imagem é indiciar uma pista para o leitor sobre o que vem a seguir; portanto, trata-se de uma função estilística.

Já a figura do livro fechado, ela aparece duas vezes no livro brasileiro, a primeira no mesmo local do texto fonte e a segunda no final do livro, na parte em que não há figuras no texto fonte. Em decorrência disso, o último capítulo ganhou a significação de fim da história. Convém notar que *Coração de Tinta* é o primeiro de uma trilogia. O fato de não haver figura, deixa em aberto o fim, o que provavelmente seja o objetivo da autora. Esses procedimentos atingem os critérios de textualidade de coerência e intencionalidade

Aqui, podemos notar novamente as estratégias de mudança de informação, coerência, interpessoal, transedição e pragmática (CHESTERMAN, Pr 3, 4, 6, 9 e 10) e ainda inserção de informações e modificações sem aviso ao leitor (Osimo - C).

3.3.6 - Epígrafes

O livro alemão apresenta sessenta epígrafes provenientes da literatura infanto-juvenil e da literatura adulta de vários países. As epígrafes ligam o tema do capítulo com o corpo do texto e funcionam como sugestões de leitura. Somado a isso, elas dão indícios do que ocorrerá, sendo uma antecipação que leva o leitor a pressupor os acontecimentos. É possível afirmar que elas também são uma forma econômica de expressar descrições de paisagens e caracterizações de personagens e sentimentos, assim como imprimir um tom de suspense.

A editora alemã obteve licença para a publicação das epígrafes, como está informado nas referências bibliográficas no final do livro. Mas ela utilizou também remissões a outros livros que estão em domínio público.

Durante toda a história, Meggie, na maioria das vezes, tenta encontrar um livro que se assemelhe com a situação em que vive no momento, a fim de buscar refúgio e também conselhos. Com exceção do poema de Paul Celan, as epígrafes funcionam como se dialogassem com Meggie sobre uma situação que está por vir, ressaltando principalmente um determinado aspecto pertinente ao capítulo. As epígrafes passam a ideia de que foram selecionadas do baú de tesouro de Meggie, ou seja, a forma pela qual denominava o local onde ela guardava seus livros.

No livro brasileiro, encontramos a mesma quantidade de epígrafes com o crédito citado logo abaixo. Todavia, não há nenhuma referência bibliográfica no final do livro, embora, seja extremamente necessária, conforme explica Funke explica, “evidentemente que deve haver uma indicação das citações no final do livro. Além disso, a editora tem que buscar os direitos para tais citações (o que foi muito difícil e laborioso nos livros da trilogia de *Tintenherz*)”¹²⁴.

Análise 07: O Vento nos Salgueiros

<i>"Beyond the Wild</i>	<i>„Hinter dem Wilden Wald</i>	—	<i>Depois da Floresta</i>
<i>Wood comes the Wide</i>	<i>kommt die weite Welt“</i>		<i>Selvagem, vem o vasto mundo</i>
<i>World," said the Rat.</i>	<i>sagte die Ratte.</i>	„Und die	— disse a ratazana. — E nós
<i>"And that's</i>	<i>geht uns nicht an, dich</i>		<i>não temos nada a ver com ele,</i>
<i>something that doesn't</i>	<i>nicht und mich auch nicht.</i>		<i>nem você nem eu. Nunca</i>
<i>matter, either to you or</i>	<i>Ich war noch nicht drin,</i>		<i>estive lá e também não irei, e</i>
<i>me. I've never been</i>	<i>und ich gehe auch nicht</i>		<i>você muito menos se tiver um</i>
<i>there, and I'm never</i>	<i>hinein, und du schon gar</i>		<i>pingo de bom senso.</i>
<i>going, nor you either, if</i>	<i>nicht, wenn du ein bißchen</i>		<i>Kenneth Grahame, O vento nos</i>
<i>you've got any sense at</i>	<i>Verstand hast“.</i>		<i>salgueiros (CT, p. 27).</i>
<i>all”¹²⁵.</i>	<i>Grahame, Der Wind in den</i>		
	<i>Weiden (TH, p. 30).</i>		

¹²⁴ „[...] da muss natuerlich ein Zitathinweis am Ende des Buches sein. Ausserdem muss der Verlag die Rechte fuer ein solches Zitat einholen (was bei den Tintenbuechern sehr schwierig und aufwendig war)“. E-mail de Cornelia Funke recebido em 09.03.2009.

¹²⁵ GRAHAME, K. *The Wind in the Willows*. (1908). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/289/289-h/289-h.htm>>. Acesso em: 15.02.2009.

Escrito em língua inglesa sob o título *The Wind in the Willows* em 1908, por Kenneth Grahame, o livro tornou-se um clássico da literatura infanto-juvenil, muito conhecido principalmente na Europa, e está em domínio público.

A história de Grahame é citada duas vezes no livro alemão, nas páginas 30 e 109. A epígrafe acima abre o capítulo três, *Rumo ao Sul* (TH, *Nach Süden*), que trata sobre o início da viagem que os personagens fazem para a casa de Elinor no sul da Itália. Ela expressa os sentimentos de Meggie ao deixar sua casa, sua escola e seus pertences, para entrar em um universo desconhecido e também a oposição da protagonista em relação a essa situação. O diálogo do Rato e da Toupeira, personagens da história de Grahame, pode se referir a uma conversa imaginária de Meggie e Mo. Outros pontos em comum entre o *Vento nos Salgueiros* e a história de Funke são as características dos personagens, como o Sapo que é rico, egoísta e obsessivo e o Texugo, que vive no Bosque Selvagem e é anti-social, assim como Elinor. Além disso, os personagens de Grahame passam por várias aventuras, sugerindo também o que vai acontecer na história de Funke. Vale lembrar que a epígrafe possui a função estilística por tratar de forma econômica, vários assuntos que serão aludidos e também a didática, por sugerir a leitura.

Funke utilizou a tradução do primeiro capítulo de *The Wind in the Willows* de Harry Rowohlt de 1973, para o alemão. Esta indicação se encontra na referência bibliográfica no final de *Tintenherz*.

Há uma tradução desse livro em língua portuguesa sob o título *Vento nos Salgueiros*, publicado pela editora portuguesa Tinta da China, realizada por Julio Henriques. No Brasil, foi traduzido pelas editoras Moderna, Salamandra e Todo Livro. O nome da obra permanece o mesmo em todas as obras. Podemos deduzir que a tradução apresentou o mesmo título de outros já traduzidos, embora um procedimento tradutório seguindo palavra por palavra pudesse chegar também a esta solução. Por outro lado, levantamos a hipótese que a tradução da epígrafe deve ter sido norteadada pela versão em alemão, caso contrário, a editora teria de atribuir os créditos, como fez em *Senhor dos Anéis* no início do livro. Além disso, há uma similaridade de sentido dos itens lexicais em ambos os idiomas, como pode ser observado em *die geht uns nicht* e *nós não temos nada a ver com isto*, parece ter um sentido mais parecido do que *and that's something that doesn't matter* (e isto é algo que não importa). Esta observação demonstra as estratégias de tradução a partir do intertexto, sem inserção de *service translation* (OSIMO – H).

O leitor que não conhece o livro de Grahame não consegue compartilhar de todas as informações sobre a história que irá ler, mas este fato não interfere na coesão ou na coerência nem em outros critérios de textualidade. A relação da epígrafe com o texto pode ser inferida por meio dos campos semânticos que se ligam à ideia de viagem e aventura.

Entendemos que a tradutora utilizou o título já traduzido (OSIMO – E) que indica a estratégia de filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1). Por outro lado, há a omissão de informação adicional (OSIMO - B). A exclusão da referência bibliográfica sinaliza a mudança de informação e interfere no critério de intencionalidade, ou seja, na função didática de esclarecer o caminho até os livros citados, além disso, indica mudanças pragmáticas. Os critérios coesão e coerência são mantidos, já que o leitor pode compreender o texto com seus campos semânticos, porém os padrões de intencionalidade, aceitabilidade, intertextualidade, situacionalidade são alterados. A supressão das referências demonstra uma mudança no *layout* também, logo, se refere à estratégia de outras mudanças pragmáticas de tradução. Há, portanto, respectivamente as estratégias de CHESTERMAN (Pr 3, 4, e 10).

Análise 08: *Peter Pan*

*“Don’t have a mother,” „Ich habe keine Mutter, — Eu não tenho mãe —
he said. Not only had he sagte Peter. Er hatte auch disse Peter. E também não
no mother, but he had nicht die leiseste sentia a menor falta.
not the slightest desire Sehnsucht danach. Ele achava que se
to have one. Er hielt Mütter für sehr exagerava muito o valor às
He thought them very überschätzt (TH, p. 305). mães (CT, p. 247).
over-rated persons¹²⁶.*

Peter Pan advém da obra *Little White Bird* (1905) de James Barrie e foi adaptada para teatro e cinema. Já em domínio público, a história é conhecida mundialmente, o que permitiu várias adaptações. No Brasil foi traduzida por Monteiro Lobato em 1930, segundo Vieira (1998). *Peter Pan* aparece na narrativa de Dona Benta em suas contações na série do Sítio do Pica-pau Amarelo. A história tornou-se ainda mais conhecida com o filme de Walt Disney.

¹²⁶ BARRIE, J. B. *Peter Pan*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm>>. Acesso em: 13.02.2009.

O livro de Peter Pan é utilizado várias vezes como epígrafe e como citação nas páginas 305, 383, 387-389 e 499 em *Tintenherz* e *Coração de Tina*.

Abrindo o capítulo *Um bom lugar para ficar* (TH, *Ein guter Platz zum Bleiben*), Meggie e Mo estão hospedados em uma casa antiga de Fenoglio e no fim do dia eles dialogam sobre Resa, mãe de Meggie. O trecho de *Peter Pan* está ligado com a parte do texto, no qual o narrador explicita o que Meggie sentia por crescer sem uma mãe. *Antigamente, ela havia procurado em seus livros uma mãe que combinasse com ela, mas em seus livros preferidos quase não havia mães* (CT, p. 249). Assim, há uma coincidência entre o fato de estar sem mãe e de não querer atribuir tanta importância a tal situação, afinal [...] *não ter mãe não parecia ser tão fora do comum. Pelo menos em suas histórias preferidas* (CT, p. 249).

Por se tratar de uma história mundialmente conhecida, o leitor pode percorrer a ponte entre a história de *Peter Pan* e o enredo de *Coração de Tinta*, relacionando o sentimento não apenas dos dois personagens, Meggie e Peter, como o de outros órfãos citados por Funke, como Huck Finn, Tom Sawyer e Jim Knopf.

É interessante observar que a compreensão da mensagem, o estar sem a mãe, inserida na epígrafe não depende do conhecimento da história. A significação é desvelada pelos campos semânticos. A epígrafe objetiva comprovar apenas uma verdade defendida por Meggie.

Novamente, acreditamos que a tradução foi norteadada pela epígrafe em alemão pela coincidência de itens lexicais, observada, por exemplo, no trecho abaixo:

He thought them very over-rated persons

Er hielt Mütter für sehr überschätzt.

Ele achava que se exagerava muito o valor às mães.

Na frase em inglês, não aparece o substantivo mãe como ocorre no texto em alemão e português, mas ela está marcada por *them* e *persons*. Assim, é utilizada a estratégia de tradução a partir do intertexto sem o termo *service translation* (OSIMO – H), e a omissão de informação adicional (OSIMO - B).

As informações bibliográficas foram excluídas, o que indica uma mudança nos critérios de informatividade, intertextualidade, situacionalidade e aceitabilidade. Estes se relacionam, portanto, às estratégias de CHESTERMAN (Pr3, 4, e 10). *Coração de Tinta* manteve o mesmo nome do título do livro, *Peter Pan*, da obra de James Barrie. Este fato

caracteriza filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1) e há ainda a utilização de citação já traduzida (OSIMO - E).

3.3.7 – Títulos

Além do próprio título, o romance *Tintenherz* possui cinquenta e nove subtítulos. Eles mantêm uma relação metafórica e intertextual com o texto interno e externo, como observa Coimbra (1999). Embora possua um eixo independente, o título está relacionado com o corpo do texto, por conseguinte, é necessário o conhecimento do texto para a reconstrução dos sentidos dele.

Análise 09: Um estranho na noite

O título, *Ein Fremder in der Nacht* (TH, p. 9), pode aludir a uma famosa música de Frank Sinatra *Strangers in the night* de 1966, a um filme de 1944 do diretor Anthony Mann, entre outros. Por outro lado, ela é uma frase comum para designar pessoas que são vistas à noite sob condições suspeitas e ameaçadoras. Trata-se aqui de uma intertextualidade implícita genérica, já que é um intertexto que passou a ser de uso comum.

A partir deste título, aciona-se uma imagem que causa suspense e medo e indica uma ideia do que vai ocorrer. A partir daí, surgem as perguntas: quem é o estranho? O leitor precisa ler o texto para descobrir.

O título é também comum em romances policiais ou de terror. Em vista disso, há uma intersecção com outros tipos textuais. Posto que a autora evoque efeitos assustadores, em seguida, ela ameniza via epígrafe do livro infanto-juvenil *As crianças de Green Knowe* de Lucy M. Boston, vale citar: *A lua brilhava no olho do cavaleiro de balanço, e também no olho do ratinho, quando Tolly o tirava de sob o travesseiro para admirá-lo [...]*¹²⁷ (CT, p. 11).

As primeiras linhas da história estampam a cena e sustentam o título. Todos esses campos semânticos ligam-se à imagem descritiva da atmosfera da narrativa. Além da descrição do narrador, outro recurso estilístico adotado pela autora para retratar o estranho, foram as referências ao livro *O Médico e o Monstro*¹²⁸ escrito em 1886 por Robert Louis Stevenson e a menção ao lobisomem. Os diálogos se ligam ao título e ao clima de medo. A

¹²⁷ Der Mond schimmerte im Auge des Schaukelpferdes und auch im Auge der Maus, wenn Tolly sie unter dem Kissen hervorholte, um sie anzuschauen. Die Kinder von Green Knowe (TH, p. 9).

¹²⁸ STEVENSON, R. L. O Médico e o Monstro. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

autora utiliza uma rede de intertextos e desse modo, cria efeitos a fim de caracterizar um personagem e o momento de seu aparecimento.

Uma tradução palavra por palavra do título conseguiria chegar ao mesmo resultado, ou seja, o mesmo título, por ser um enunciado popular também em língua portuguesa. É pertinente salientar que o texto de *Coração de Tinta*, tanto na epígrafe como no corpo da narrativa, acentua o tom infantil ao utilizar o sufixo *-inho*, que demonstra uma acomodação ao tipo textual infanto-juvenil.

O livro de Green Knowe ainda não foi traduzido no Brasil, portanto, não é do conhecimento do leitor. A história refere-se às idas de Tolly à casa mágica e antiga de Green Knowe, onde encontra possíveis espíritos de antepassados. Os pontos de intersecções entre o pré-texto e a história constituem fundamentalmente a ideia de pessoas estranhas na casa no meio da noite. Parte dessa noção é alcançada pelos campos semânticos: *lua, silêncio, pezinhos nus, correndo e como se alguém [...]*.

Mesmo desconhecendo o livro citado da epígrafe, o leitor pode compreender que se trata de uma história, cujo conteúdo tem a ver com algo de horror por meio de alguns campos semânticos, como *monstro*. Já com o conhecimento da história, há a possibilidade de o leitor ampliar as conexões entre os livros. A diferença, neste ponto, entre o leitor alemão e o brasileiro, é que principalmente o primeiro pode acessar a obra traduzida no respectivo idioma.

É interessante observar que para a tradução do subtítulo, *Um estranho na noite* e das referências aos livros citados, são utilizados os termos existentes na língua alvo, que denotam as estratégias de citação já traduzidas (OSIMO - B) e o filtro cultural, (CHESTERMAN, Pr1). Para a epígrafe, a tradução seguiu os mesmos procedimentos das epígrafes analisadas no capítulo anterior.

Análise 10: Uma casa cheia de livros

No capítulo *Uma casa cheia de livros*, (TH, *Ein Haus voller Bücher*) Meggie, Mo e Dedo Empoeirado chegam à casa de Elinor. Como o título explicita, a casa de Elinor é semelhante a uma biblioteca, uma vez que ela é obcecada por livros, conforme observamos na narrativa, “nos lugares onde na casa das outras pessoas havia papel de parede, quadros ou simplesmente um pedaço de parede nua, na casa de Elinor havia estantes abarrotadas de livros” (CT, p. 40). Notamos que o título desencadeia via imagem, a ideia principal do

capítulo que é a de caracterizar o personagem e seu ambiente, ressaltando novamente a importância dos livros no enredo e na vida dos personagens.

Uma casa cheia de livros é também um verso que se repete no final de um poema de Andrew Lang “[...] Por uma casa cheia de livros, e um jardim de flores¹²⁹” e que se transformou ainda em uma citação. Assim, a autora apresenta ideias convergentes com a temática da história e alerta para a importância dos livros na vida pessoal, sinalizando para uma intertextualidade temática e, ao mesmo tempo, uma intertextualidade implícita.

A autora, assim, cria uma interação entre casa, jardim e livros com o poema de Lang. Dessa mesma maneira, ela estabelece também uma ligação entre o título, a epígrafe do *Gigante Egoísta* (1888) de Oscar Wilde e o restante do texto que acompanha esse capítulo. No excerto abaixo, podemos notar esta relação intertextual.

„Mein Garten bleibt mein -Meu jardim continua sendo "My own garden is my own Garten“, sagte der Riese, o meu jardim — disse o garden," said the Giant; „alle verstehen das, und Gigante. — Todo mundo "any one can understand niemand soll darin spielen entende isso, e ninguém that, and I will allow als ich“. Oscar Wilde, Der pode brincar nele além de nobody to play in it but selbstsüchtige Riese (TH, p. mim” (CT, p. 35). myself¹³⁰.
39).

Partindo dessa reflexão, notamos que a autora faz uma ponte entre a paixão do Gigante pelo jardim, e a de Elinor pelos livros. Enfim, os dois campos semânticos, *jardim* e *livros*, remetem à mesma noção, ou seja, à obsessão. Observamos que Meggie declara a semelhança das casas do gigante e de Elinor: *A visão do portão lembrou Meggie de uma de suas histórias preferidas, a do gigante egoísta que não deixava as crianças brincarem no seu jardim*. Posteriormente, outras citações explicitam a mesma ideia: “Uma figura do jardim do gigante egoísta? Murmurou Meggie [...]”, e depois “O gigante egoísta? – Moriu. – Não, acho que era uma outra história, mas essa até combinaria bem com Elinor” (CT, p. 36).

¹²⁹ “For a house full of books, and a garden of flowers: Ballade of True Wisdom”. The 1911 Longmans, Green and Co. “Ballades and Rhymes”. Disponível em: <<http://www.fullbooks.com/Ballads-in-Blue-China-and-Verses-and.html>>. Acesso: 10.12.2008.

¹³⁰ WILDE, Oscar. The selfish Giant. In: The Happy Prince and Other Tales. (1888). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/etext/902>>. Acesso em: 10.12.2008.

Indo mais um pouco além, notamos que a placa do portão da casa de Elinor, inclusive a tipografia, se assemelha à do jardim do Gigante: *PROPRIEDADE PARTICULAR. PROIBIDA A ENTRADA DE PESSOAS NÃO AUTORIZADAS* (CT, p. 36). Já em Wilde, *TRESPASSERS WILL BE PROSECUTED*¹³¹ (10.12.2008).

Embora os enunciados sejam semelhantes, percebe-se que os cuidados de Elinor não eram voltados para o jardim, já que o *terreno da tia de Meggie mais parecia um bosque do que um jardim* (CT, p. 37), mas para os livros *única coisa que está protegida com alarme nesta casa é a biblioteca. Ela não se importa a mínima com quem passa no seu portão* (CT, p. 36).

A personalidade de Elinor e sua hostilidade confirmam a analogia com o Gigante, uma vez que aparecem marcas em seu discurso, principalmente nos diálogos com Meggie. Elinor não gostava de crianças, assim como a história de Wilde: *Da última vez que a trouxe aqui, pelo menos podíamos prendê-la no cercado* (CT, p. 39). No decorrer da história, também Elinor tem seu coração amolecido, igual ao ocorrido com o gigante.

A autora explicita a analogia entre Elinor e o Gigante, quando adianta parte da história de Wilde. É um provável recurso para a compreensão da intertextualidade pelo leitor infanto-juvenil. É possível afirmar que Funke facilitou a ponte entre o texto, o intertexto e o pré-texto para o leitor infanto-juvenil, todavia as relações com o poema só poderão ser compreendidas em um nível mais profundo. Podemos afirmar que se trata, então, de uma ambivalência intertextual.

A estratégia de tradução de *Coração de Tinta*, para o título foi palavra por palavra, o que traz a imagem do cenário e ao mesmo tempo os campos semânticos: *Ein Haus voller Bücher / Uma Casa cheia de Livros*.

Como o dizer remete principalmente ao poema, que não pertence ao denominado universo infanto-juvenil, o leitor apenas poderia chegar ao pré-texto e à complementação do sentido por meio de elementos metatextuais, o que não foi realizado pelo autor, nem pelo tradutor. Temos, assim, a estratégia de omissão de informação acional (OSIMO - B). Não há alteração nos critérios de textualidade, em relação ao subtítulo traduzido. No que concerne à epígrafe, o título do livro traz os correspondentes em língua portuguesa, portanto, é utilizada a estratégia de filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1). Já no corpo da epígrafe, repetem-se as estratégias adotadas pelas outras epígrafes.

¹³¹ Id. - ibid.

3.4 - Análise da tradução dos intertextos

Os intertextos selecionados seguem a ordem, na qual aparecem no livro. Eles são apresentados de acordo com a abordagem de Hatim e Mason (1990), como registramos no capítulo *Tipologia do intertexto*.

3.4.1 - Referências e citações

Funke utiliza as referências e as citações de vários textos, cujas fontes estão anotadas no final do livro. Abaixo, expomos as citações, e informações sobre sua respectiva fonte.

Análise 11: Referência a uma história de mentiroso

<i>Welche Geschichten halfen gegen die Angst, die gestern Nacht ins Haus geschlichen war? <u>Wie wäre es mit einer Lügengeschichte?</u>, dachte Meggie. Mo log sie an. Er log, obwohl er wusste, dass sie ihm die Lügen jedes Mal an der Nase ansah. Pinocchio, dachte Meggie (TH, p. 25).</i>	<i>Que histórias poderiam ajudar contra o medo que invadira a sua casa na noite anterior? <u>Que tal uma história de mentiroso, como <i>As Aventuras do Barão de Munchhausen?</i></u> Mo havia mentido para ela. Havia mentido mesmo sabendo que ela vira a mentira em seu nariz. Pinóquio, pensou Meggie (CT, p. 23).</i>
--	--

A referência destacada (Nosso grifo) acima aparece no segundo capítulo, denominado *Segredos* (*Geheimnisse*, TH, p. 21). Nele, Meggie está escolhendo o livro que levará na viagem e deseja que ele se ajuste ao momento, ao qual vive. Ela sabia que o pai estava escondendo algo, em virtude dos acontecimentos da noite anterior, ou seja, a chegada de Dedo Empoeirado. Procurando fazer uma analogia da situação com as histórias dos livros, Meggie se lembra das atitudes de Pinóquio. Antes de citar o nome, ela já alude ao personagem por mencionar que sempre *vê a mentira no nariz dele*.

Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, em português, *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi foi publicada em 1883, traduzida para vários idiomas e reproduzida em filmes, teatro e desenhos. Assim, ela ficou mundialmente conhecida.

Já a *Lügendgeschichte* é uma tradição literária dos séculos XV a XVIII na Alemanha. A obra mais conhecida são as histórias do Barão de Münchhausen que conta as aventuras do Barão Jerome Münchhausen, oficial alemão que viveu por volta de 1720, segundo Coelho (1991). Daí a inserção desta referência pela tradutora. As histórias foram escritas por Rudolph Erich Raspe, Gottfried August Bürger como *Histórias maravilhosas na água e na terra: campanhas e aventuras cômicas do Barão de Münchhausen*¹³², e Karl L. Immermann. Este livro relata as aventuras do Barão de forma exagerada e fantástica. A história foi reproduzida em filmes e se encontra em domínio público e publicada por diversas editoras brasileiras, como Melhoramentos e Editora do Brasil.

Observamos que a tradutora acrescentou este título com provável intenção de explicitar e exemplificar histórias de mentiroso. Portanto, há uma alteração não só no critério de textualidade de informatividade e intertextualidade, como também na intencionalidade. Logo, o procedimento de adição indica tanto a estratégia de explicitação e o acréscimo de informação (CHESTERMAN, Pr2 e 3), quanto a introdução de informações sem aviso ao leitor (OSIMO - C). Já a tradução do título *Pinnocchio* demonstra que a tradutora buscou o correspondente amplamente conhecido em português *Pinóquio*, o que indica a estratégia de filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1) e utilização de citação já traduzida (OSIMO - E).

Análise 12: Citação de *Onde termina a calçada*

<i>There is a place where</i>	<i>Da ist ein Ort, wo der</i>	<i>Há um lugar onde termina</i>
<i>the sidewalk ends</i>	<i>Bürgersteig endet</i>	<i>a calçada</i>
<i>And before the street</i>	<i>Und bevor die Straße beginnt</i>	<i>Antes de começar a rua</i>
<i>begins,</i>	<i>Und dort wächst das Gras,</i>	<i>Ali cresce a relva clara e</i>
<i>And there the grass</i>	<i>das weiche, weiße</i>	<i>macia</i>
<i>grows soft and white,</i>	<i>Und dort brennt die Sonne,</i>	<i>Ah arde o sol quente e</i>
<i>And there the sun burns</i>	<i>die purpurrote heiße</i>	<i>purpúreo</i>
<i>crimson bright,</i>	<i>Und der Mondvogel schläft</i>	<i>E ali dorme o pássaro-da-</i>
<i>And there the moon-</i>	<i>dort nach langer Reise</i>	<i>lua</i>
<i>bird rests from his flight</i>	<i>Im kühlen Pfefferminzwind.</i>	<i>Depois de longa viagem</i>

¹³² Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande: Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. BÜRGER, G. A. Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande: Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. (1786). Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=266&kapitel=1>>. Acesso em: 26.03.2009.

¹³³ SILVERSTEIN, S. Where The Sidewalk ends (1974). Disponível em: <<http://www.poemhunter.com/poem/where-the-sidewalk-ends>>. Acesso em: 10.12.2008.

<i>To cool in the</i>	<i>Da ist ein Ort, wo der</i>	<i>No vento frio de hortelã</i>
<i>peppermint wind.</i>	<i>Bürgersteig endet (TH, 269).</i>	<i>Há um lugar onde termina</i>
<i>Where the sidewalk</i>		<i>a calçada</i>
<i>end</i> ¹³³ .		<i>(CT. p. 217).</i>

Esta citação provém do livro de poemas de Shel Silverstein *Where The Sidewalk ends* (1974), escrito e ilustrado para crianças. Não encontramos o livro traduzido no Brasil.

O enunciado *Uma noite cheia de palavras* (TH, p. 257, *Eine Nacht voller Wörter*) nomeia o capítulo, do qual aparece a citação acima. Meggie, Mo e Elinor se escondem em um vilarejo, logo após a fuga da aldeia de Capricórnio. Elinor volta das compras e presenteia Meggie com um livro de poemas para que seu pai pudesse ler para ela sem causar nenhum problema. Isso significa que não poderia haver personagens, ou objetos na obra escolhida. O poema de Silverstein se acomoda adequadamente a tal propósito, embora sua leitura não pudesse evitar que a magia ocorresse novamente, já que *o pássaro cor de laranja como o luar da noite anterior* (CT, p. 217) foi encontrado no dia posterior à leitura.

Meggie também testou suas habilidades, sussurrando o poema, e aconteceu que *o cheiro de hortelã ela certamente estava imaginando*. Nessa parte, o narrador mostra que Meggie deseja ter os poderes do pai e sugere que ela realmente os tem. Outro fato que demonstra isso é o momento em que Meggie ganha o livro, pois as palavras pareciam sair dele como se fossem melodia e a capa parecia sussurrar. O narrador utiliza mecanismos para suscitar suspense sobre a origem dos poemas. Inicialmente, o narrador explica sobre a capa do livro, em seguida há uma pequena citação, depois aparece um trecho do poema e, por fim, o nome do autor.

A estrofe citada foi traduzida por Cornelia Funke do inglês para o alemão, como está indicado nas referências bibliográficas. A autora busca manter o sentido, as rimas e o ritmo e isto é, parcialmente, facilitado pela similaridade das palavras em ambas as línguas, como: *ends* e *endet* e *begins* e *beginnt*; *white* *Weiß*, *bright*- *heiß*e e *flight* – *Reise*.

Notamos que a autora modifica alguns elementos semânticos para manter a rima, como em [...] *rests from his flight* (Nossa tradução: descansa de seu voo), que passa a [...] *schläft dort nach langer Reise* (Nossa tradução: a dormir lá depois de longa viagem). Outro exemplo é *To cool in the peppermint wind* (Nossa tradução: para se refrescar no vento de hortelã), no alemão *Im kühlen Pfefferminzwind* (CT, p. 217, No vento frio de hortelã). É possível observar que a estratégia de tradução de Funke tenta priorizar a oralidade, pois o

narrador explica que, no processo de contação ou de leitura em voz alta, as palavras voam, flutuam pelo ambiente onde estão os leitores. A intenção, portanto, era de fazer o leitor provar esta sensação por meio da melodia do poema.

Por intermédio dessas alterações de Funke que se refletiram no texto traduzido é possível afirmar que a tradutora utilizou o intertexto em alemão como texto fonte. Como a estratégia não foi traduzir palavra por palavra, a intenção foi apenas a de manter o sentido e não a rima e o ritmo. Decorre disso a necessidade de aumentar uma linha para obter uma forma semelhante a do poema em alemão. Notamos também a exclusão da conjunção *und* (e), e de vírgulas confirmando uma mudança no ritmo do poema. Logo, a tradução não pôde reproduzir uma das funções do intertexto que era marcar a oralidade citada anteriormente. Aqui há a estratégia de tradução a partir do intertexto (OSIMO - H).

Já na tradução do corpo do poema, observamos que houve uma preocupação maior com o sentido do que com a forma, dessa maneira, indicando uma alteração no estilo em relação aos textos nas línguas alemã e inglesa. Em consequência disso, ocorre uma mudança interpessoal (CHESTERMAN, Pr4). Além disso, a omissão das referências indica alterações nos critérios de intencionalidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade, também estratégias de Chesterman (Pr 2, 3 , 10) e de Osimo (B).

3.4.2 - Clichês

Na tradução, os clichês podem provir do texto fonte ou podem ser adicionados pelo tradutor no texto alvo, com o objetivo, por exemplo, de reproduzir uma linguagem coloquial. Neste estudo, foi seguido o critério de seleção dos excertos com base no texto fonte e buscando seu correspondente no texto alvo.

Análise 13: Vai ficar sem um tostão furado

*Aber vermutlich wird sie irgendwann arm Mas a qualquer hora vai ficar sem um
wie eine Kirchenmaus enden, weil sie ihr tostão furado, pois gasta todo seu dinheiro
ganzes Geld für Bücher ausgibt (TH, p. 41). que tem com livros (CT, p. 36).*

Há uma explicação para a fraseologia alemã *arm wie eine Kirchenmaus*. Como os ratos, na maioria das vezes, se escondem na despensa da cozinha, onde existem coisas para comer, um rato de igreja é pobre, porque na igreja não há comida. Embora seja uma

expressão antiga, ela é muito comum na língua alemã escrita. É possível observar esta afirmativa por suas 20.900 ocorrências no Google (15.02.2009). A expressão desempenha a função de intensificar o sentido de pobreza, ela é uma forma econômica de dizer que alguém vai perder tudo o que tem e ficar na miséria. O clichê utiliza a comparação, ficando a estrutura frasal no alemão em adjetivo + como + substantivo, semelhante à do português na expressão *feliz como criança*.

Esse clichê aparece no capítulo *Uma casa cheia de livros* (*Ein Haus voller Bücher*), no qual Dedo Empoeirado cochicha com Meggie dizendo que Elinor deve ser muito rica. Mo explica que ela realmente é, mas que vai ficar pobre se continuar gastando dinheiro com livros. A expressão compõe uma situação conversacional, na qual a espontaneidade predomina como característica do personagem.

A tradução buscou uma frase próxima no português, priorizando o sentido, ou seja, mantendo a ideia principal, no entanto sem a forma, já que não há expressão na língua portuguesa com os mesmos componentes lexicais, sintáticos e semânticos que reproduzissem similar significação. Assim, a expressão se deslocou do item lexical *pobre* para a ideia de estar sem dinheiro.

Cabe dizer que há variantes na língua portuguesa para esse sentido, como: *estar quebrado* ou *duro*, todavia de registro inferior ao do alemão. Logo, a fraseologia *ficar sem um tostão furado* parece ser a mais próxima do sentido pretendido. Vale dizer que tal expressão é muito conhecida no Brasil, embora o Google registre apenas 116 ocorrências (15.02.2009). Portanto, ela possui menos registros na internet quando comparada à expressão alemã.

A tradutora poderia optar por traduzir palavra por palavra ou fazer uma paráfrase ou ainda acrescentar expressão semelhante. A primeira opção indicaria uma estratégia estrangeirizadora e as duas últimas domesticadoras, de acordo com Chesterman (1997). A escolha da última indica que a tradutora entendeu que reproduzir o sentido também em clichê era relevante para manter um tom natural de conversação, como pretendido pela autora, mesmo sendo uma expressão pouco usada ou pouco conhecida pelo público mais jovem. Assim, ocorreu uma alteração nos critérios de intertextualidade, já que o clichê remete à cultura alemã, e resultou em uma estratégia de filtro cultural e de mudança interpessoal pela elevação de registro (CHESTERMAN, Pr1 e Pr4). Há também omissão de informações adicionais, visto que a tradutora não lançou mão de nenhum recurso para explicação do clichê (OSIMO – B).

Análise 14: Buscar a lua no céu

„Ich hätte dir auch versprochen, dir den - Eu também teria prometido buscar a lua
Mond vom Himmel zu holen, wenn es mir no céu para você, se me fosse útil (CT, p.
genutzt hätte“ (TH, p. 181). 147).

No capítulo *O traidor traído* (TH, p. 169, *Der verratene Verräter*), estão presos Mo, Meggie e Elinor na vila de Capricórnio. Dedo Empoeirado os traíra, entregando-os junto com o livro a Capricórnio sob a promessa que o mandaria de volta para história. Contudo ele não cumpre sua palavra e queima todos os exemplares de *Coração de Tinta*. O trecho acima é a sua resposta para Dedo Empoeirado quando este o cobra a promessa. Este clichê alemão transmite o sentido de não poupar esforços para realizar o desejo de alguém, e aparece 551 vezes no Google (Acesso em: 28.03.2009).

O enunciado marca a ironia e o sarcasmo de Capricórnio em relação à situação e ao mesmo tempo revela a sua personalidade. Nesse sentido, é possível verificar a analogia repassada entre ele e ditadores, pelas atitudes e pelo discurso metafórico. Além disso, o clichê denota a função de prover por meio de uma resposta rápida, econômica e conhecida.

Não encontramos ocorrência da tradução do citado clichê em português no Google. Mas a ideia de fazer o impossível para alguém pode ser expressa em fraseologias populares na língua portuguesa, por exemplo: *eu te daria o céu*, ou *eu te daria as estrelas lá do céu*, ou ainda, *te daria a lua*. Como não foi utilizado um clichê correspondente em português, percebemos que a tradutora optou por uma estratégia estrangeirizadora, denominada também por filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1). No entanto, foram mantidas a ideia principal e a linguagem metafórica. Os critérios de coerência e coesão e os outros não são afetados pelos procedimentos tradutórios. Há uma mudança em nível estilístico, por não ser uma expressão comum na língua portuguesa. É possível atribuir tais mudanças a uma relação com a intencionalidade, portanto a uma estratégia de mudança interpessoal (CHESTERMAN, Pr4). Também não há nenhuma informação adicional (OSIMO - B).

3.4.3 - Alusão literária

As alusões literárias são inseridas de diferentes formas no texto. Podemos encontrá-las explicitamente marcadas com grifo ou separadas por pontuações ou ainda dentro do discurso, sendo mencionadas pelos personagens. É importante lembrar que embora Funke marque as citações, às vezes, ela não informa a fonte, fazendo assim um jogo intertextual, em que a fonte pode ser descoberta por leitores mais experientes ou por uma pesquisa. Este procedimento gera uma intertextualidade ambivalente.

Análise 15: Citação de Heinrich Heine

<i>Du kennst doch bestimmt diesen Satz: Wo man Bücher verbrennt, da werden bald auch Menschen brennen. Was, wenn wir als Nächste auf so einem Holzstapel landen? (TH, p. 183).</i>	— <i>Você deve conhecer a frase: “Onde se queimam livros, em breve passarão a queimar pessoas”. E se formos nós os próximos a cair numa pilha de lenha como essa? (CT, p. 149).</i>
--	---

O intertexto acima provém da citação de Heinrich Heine, poeta e jornalista alemão, autor da *Tragédia de Almansor*, escrita em 1821. No mundo, várias queimas de livros e materiais escritos têm sido feitas por razões morais, políticas ou religiosas. Na Alemanha, entretanto, a queima de livros marcou o início do nazismo e agrega, assim, um significado especial. Em março de 1933 na *Opernplatz* de Berlim foram queimadas várias obras de escritores judeus, marxistas ou pacifistas em um movimento denominado *Ação contra o espírito não alemão* (*Aktion wider den undeutschen Geist*). A frase de Heine (1821), anterior a este fato, se confirmou tempos depois pelas ocorrências do Holocausto e se tornou muito conhecida nesse país.

O biblioclasmo, termo técnico referente ao ato de destruir livros, é uma forma de privar as pessoas da liberdade de expressão e de pensamento. A queima de livros, uma dessas formas, percorre toda a história de *Tintenherz*, desde o poema de Paul Celan *Estreito* (TH: *Engführung*) no início do livro até o final da história, com a queima da aldeia de Capricórnio.

Várias pistas que levam aos elementos intertextuais de queima de livros e morte são passadas ao leitor, por intermédio da figura do fogo e da vela e do texto como a citação do galo vermelho morto que Capricórnio deixa pendurado no local (no telhado), onde efetua a

queima das casas, livros e outros bens. O galo vermelho é o símbolo do fogo usado em uma expressão alemã, segundo Duden (2003). Quando pendurado na casa (telhado) de uma pessoa, indica que a casa será incendiada.

O excerto intertextual é usado por Elinor no capítulo o *Traidor Traído*. Quando Capricórnio inicia a queima dos exemplares do livro *Coração de Tinta*, Elinor, indignada, lembra da citação de Heine (1821).

Na tradução do intertexto analisado, observamos que a tradutora o manteve implícito, ou seja, não citou a fonte e não o destacou na forma gráfica. Comparando o intertexto com o pré-texto e a tradução, é possível notar que a tradutora utilizou como fonte o texto em alemão, já que não existe na tradução equivalentes para *Am Ende, man* ou formas impessoais nas duas orações e ainda o tempo verbal fica no futuro, assim como está no intertexto. Em vista disso, encontramos correspondente na tradução para *bald* e *em breve* do intertexto. Assim, a estratégia da tradução acontece a partir do intertexto sem a inserção de *service translation* (OSIMO - H).

Abaixo, expomos as citações dos livros comparadas à de Heine (1821):

<i>Dort wo man Bücher</i>	<i>Wo man Bücher</i>	<i>Onde se queimam livros, em</i>
<i>verbrennt, verbrennt man</i>	<i>verbrennt, da werden</i>	<i>breve passarão a queimar</i>
<i>auch am Ende Menschen</i> ¹³⁴ .	<i>bald auch Menschen</i>	<i>peçoas (CT, p.149).</i>
	<i>brennen (TH, p. 183).</i>	

Notamos que, a função do intertexto é a de reforçar, validar o argumento da importância dos livros e relacioná-los com a liberdade de expressão que a autora frisa durante toda a obra de diferentes formas. Além disso, ele não só serve como pista do que pode acontecer na história, mas também caracteriza o vilão Capricórnio como um ditador ou pessoa capaz de barbáries.

Não foram utilizados recursos metatextuais de explicitação ou de acréscimo de informações para orientar o leitor brasileiro sobre o pré-texto (OSIMO - B). Para o leitor alemão, principalmente para o adulto, é possível chegar ao pré-texto com o desencadear das lembranças dos fatos que se seguiram após a queima dos livros na Praça em Berlim e de todos os assuntos periféricos que o circundam. Assim, a leitura pode ser realizada em dois níveis diferentes. Já para o leitor brasileiro, a interpretação do intertexto ocorre no

¹³⁴ “[...] onde se queima livros, queima-se por fim também peçoas”. HEINE, H. *Almensor: Eine Tragödie*. (1821) Disponível: <<http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/almensor01.shtml>>. Acesso em: 05.12.2008.

nível dos campos semânticos. O leitor mais avisado pode relacionar o tema com outros fatos históricos. Isto o levará a entender que em locais, nos quais não se respeitam os livros, não se respeitarão as pessoas. Há, aqui, uma alteração nos critérios intertextualidade e situacionalidade, por conseguinte, na elocução, uma vez, que a frase pode despertar um sentimento no leitor alemão diferente do brasileiro (CHESTERMAN, Pr5).

Logo, o fato de haver uma tradução quase palavra por palavra do intertexto não interfere na coerência nem na coesão no texto, menos ainda na aceitabilidade dele pelo leitor. O fato do leitor brasileiro não poder chegar ao pré-texto, pode ser caracterizada como uma mudança interpessoal, com uma relação do autor com o leitor (CHESTERMAN, Pr1, e Pr4).

Análise 16: Citação de Vladimir Nabokov

<p><i>There are three points of view from which a writer can be considered: he may be considered as a storyteller, as a teacher, and as an enchanter. A major writer combines these three—storyteller, teacher, enchanter—but it is the enchanter in him that predominates and makes him a major writer (Nabokov, 1980).</i></p>	<p><i>Man kann einen Schriftsteller als dreierlei ansehen: als Geschichtenerzähler, als Lehrer oder als Magier [...] aber das Übergewicht hat der Magier, der Zauberer (TH, p. 560).</i></p>	<p><i>O escritor pode ser visto como uma tríade: como contador de histórias, como professor ou como mago [...] mas o que predomina é o mago, o feiticeiro (CT, p. 450).</i></p>
--	--	---

No último capítulo do livro, Mortimer conversa com Meggie sobre o desaparecimento de Fenoglio, mostrando-lhe a diferença entre seu ofício de restaurador de livros e de escritor.

O excerto em alemão, citado por Mortimer, é um trecho resumido do primeiro capítulo *Bons Leitores e Bons Escritores (Good Readers and Good Writers)* do livro do escritor russo Vladimir Nabokov intitulado *Conferências sobre literatura (Lectures on*

Literature) de 1980. A obra de Nabokov é dividida em duas partes, o leitor e o escritor. Com referência à primeira, é possível identificar relações também com passagens do livro *Coração de Tinta*, quando Nabokov explica que ler é visualizar, sentir o cheiro e a textura dos objetos. Isso lembra a forma como Meggie e Mortimer liam os livros. Com relação à segunda, eles eram leitores tão eficientes que foram capazes de resgatar os personagens do livro para a vida real. No último parágrafo do livro, Meggie cita novamente, de forma reduzida, o texto de Nabokov:

[...] *o ofício de escrever tem algo a ver com a magia* (CT, p. 455).

[...] *Mit Zauberei hat das Geschichtschreiben eben auch zu tun* (TH, p. 566).

Ambas as citações não mencionam o nome do autor nem trazem indicações nas referências bibliográficas, embora apareçam em itálico no texto. Na análise do excerto, comparando os textos em língua alemã e inglesa, demonstrados acima, na primeira citação, notamos que a tradutora se norteou pelo texto em alemão. Assim, ela efetuou uma tradução quase de item a item. A exceção fica apenas no início da frase, quando ela traduz o sujeito indeterminado *man* na voz passiva, e a palavra *Übergewicht* pela frase *o que predomina*. Então, ficam evidentes que as estratégias de tradução foram a partir do intertexto, sem inserção de *service translation* e com ausência de informações adicionais (OSIMO - B e H).

O leitor infanto-juvenil pode perceber que a autora pretende chamar a atenção por meio da marcação. No entanto, ele não consegue fazer a ponte entre o texto e o intertexto, a não ser por uma pesquisa. Isso caracteriza uma intertextualidade de dois níveis novamente, uma superficial e outra mais profunda. Entendemos que a maioria dos critérios de textualidade foi mantida pela expressão marcada em itálico e pelo não acréscimo de informações. Podemos atribuir à estratégia de filtro cultural, a tradução quase item por item do alemão para o português, que mostra ser estrangeirizadora (CHESTERMAN, Pr1).

3.4.4 - Autocitação

Não foram encontradas citações de outros livros de Cornelia Funke. Não obstante, a autora utiliza trechos de *Coração de Tinta* ficcional, ou seja, ela cita esse livro, cujo autor ficcional é Fenoglio, personagem criado por ela.

Análise 17: O Sombra

„Capricorn hatte viele Männer, begann sie. „Und jeder von ihnen war gefürchtet in den umliegenden Orten. Nach kaltem Rauch stanken sie, nach Schwefel und all dem, was einem Feuer schmeckt. Wenn einer von ihnen auf den Feldern oder in den Gassen auftauchte, verschlossen die Menschen die Türen und versteckten ihre Kinder. Feuerfinger nannten sie sie, Bluthunde. Capricorns Männer hatten viele Namen[...]” (TH, p. 539).

— “Capricórnio tinha muitos homens”, ela começou. “E todos eles eram temidos nos vilarejos vizinhos. Eles fediam a fumaça fria, a enxofre e a tudo que cheirava a fogo. Quando um deles aparecia nos campos ou nas ruas, todos trancavam as portas e escondiam suas crianças. ‘Mãos-de-fogo’ era como as pessoas os chamavam, cães sanguinários. Os homens de Capricórnio tinham muitos nomes [...]” (CT, p. 434).

O capítulo Sombra é o clímax do enredo. Meggie está presa e é obrigada a ler *Sombra*, um terrível monstro e amigo de Capricórnio de *Coração de Tinta*.

Neste caso, há redução de possibilidades de utilizar estratégias de tradução de intertextualidade, por não haver um pré-texto externo e nenhuma referência bibliográfica. Logo, os procedimentos de manipulação da intertextualidade ocorreram em relação apenas ao intertexto e ao corpo da narrativa.

Podemos observar que a tradutora efetua uma operação de retextualização na tentativa de obter uma tradução palavra por palavra. Verificamos isso pela pontuação e pela posição inalterada dos itens lexicais quando possível, salvo as inversões que ocorrem na língua alemã, como vemos abaixo:

Capricorn hatte viele Männer, begann sie.	“Capricórnio tinha muitos homens”, ela
„Und jeder von ihnen war gefürchtet in den	começou.
umliegenden Orten [...]“.	“E todos eles eram temidos nos
	vilarejos vizinhos [...]”.

Há, entretanto, uma alteração de estratégia na tradução do composto *Feuerfinger* (Nossa tradução: dedos de fogo):

Feuerfinger nannten sie sie, Bluthunde.	‘Mãos-de-fogo’ era como as pessoas os
	chamavam, cães sanguinários.

A provável motivação para a substituição de *dedos* por *mãos* pode encerrar o objetivo de não criar confusão com o antropônimo *Dedo Empoeirado*, já que *Feuerfinger* denominam-se também os artistas do fogo, como o personagem malabares. Logo, inferimos que a opção por mãos de fogo foi realizada provavelmente para visar uma coerência textual.

Podemos perceber a estratégia de tradução a partir do pré-texto/intertexto, mas não ocorre a adição de informações adicionais (OSIMO - B, F e H). Quanto ao esforço de buscar item por item, podemos identificá-lo como estratégia estrangeirizadora (CHESTERMAN, Pr1).

3.4.5 - Convencionalidade

Dentre os diversos exemplos de convencionalidades, selecionamos as expressões idiomáticas.

Análise 18: Bom, não importa.

„Na ja, wie dem auch sei. Auch wenn — Bom, não importa. Mesmo se não fosse es kein seltsames Buch wäre, für mich um livro tão raro, continuaria tendo ist es sehr wertvoll und ich wüsste muito valor para mim e eu ficaria feliz em gern, dass es gut aufgehoben ist, für saber que está bem guardado, por um eine Weile, bis ich es wieder abhole“ tempo, até que eu venha buscá-lo (TH, p. 55). novamente (CT, p. 47).

Wie dem auch sei esta expressão aparece no Google com 1.040.000 ocorrências (Acesso em: 16.02.2009). Frase de uso coloquial da língua alemã exerce uma função de não atribuir muito importância e também expressar dúvida e incerteza, ao que foi dito anteriormente ou mudar de tema ou ainda dar outra perspectiva a ele. Expressa a mesma ideia, de forma econômica, de *não vamos mais falar sobre esse assunto*, o que denota que um dos interlocutores está provavelmente incomodado com o tema. Ela tem significado semelhante às expressões na língua alemã *wie dem auch immer* e *es ist egal*. Ela pode constituir por si só uma oração ou uma locução conjuntiva adversativa e funcionar como um elo coesivo entre um assunto e outro. No texto fonte, a expressão é seguida de ponto final, indicando haver uma mudança de assunto.

Essa expressão compõe o discurso de Mortimer no capítulo *Apenas uma Imagem* (TH, p. 55, *Nur ein Bild*) quando ele está na biblioteca de Elinor conversando com ela sobre *Coração de Tinta*. Elinor informa que ouviu falar coisas estranhas do livro, que três haviam sido roubados de um antiquário, inclusive ela pensava que não existiam mais exemplares. Mo finge um espanto ao saber dos fatos e tenta mudar o assunto, informando que o livro tem muito valor e gostaria que fosse guardado por ela.

No português, poderia ser traduzido como uma oração única: *como quer que seja, como quer que fosse tanto faz, e não importa. Em todo caso e de qualquer forma* seriam opções de tradução, que, no entanto, seriam precedidas de vírgula e teriam continuidade da sentença, logo, haveria a necessidade de uma alteração na pontuação. Por escolher uma tradução em uma única oração, notamos que a tradutora se preocupou em manter a forma do texto fonte, usou a mesma pontuação e adotou um correspondente em português.

Se comparássemos *Bom, não importa* com as opções, *como quer que seja*, ou *como quer que fosse*, observaríamos que a tradução manteria a conjunção *wie* e o verbo *ser* no subjuntivo *sei*, e estaria mais próxima a uma tradução item a item. Cabe observar que a extensão de *não importa* é menor do que as opções anteriormente citadas. Isso expressa a preocupação de não aumentar o volume textual.

Concluimos que a tradutora objetivou acomodar a expressão dentro das normas da cultura alvo, o que resultou na estratégia filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1), que indicia a preocupação de manter a forma do texto fonte, sem acarretar outras mudanças no texto. Houve também a omissão de informação adicional (OSIMO - B).

Análise 19: Ora, façam-me o favor, não é tão difícil!

„Weiter nach rechts, ihr Dummköpfe!“, — Mais para a direita, seus palermas! —
befahl sie den beiden Männern, die sich ela ordenou aos dois homens que ainda
immer noch mit dem schweren Sessel lutavam com a poltrona pesada. — Ora,
abmühten. „Na bitte, es geht doch!“ Dann façam-me o favor, não é tão difícil!
drehte sie sich mit gelangweiltem Gesicht Só então ela se virou para Basta com uma
zu Basta um (TH, p. 342). expressão de tédio (CT, p. 276).

No capítulo *De volta* (TH, p. 340, *Wieder da*), Meggie e Fenoglio são trazidos de volta para a aldeia de Capricórnio e recepcionados por Mortola, a mãe de Capricórnio. Gralha, como é denominada pelo narrador, conversa com Meggie. No trecho acima,

notamos traços de sua personalidade e seu mau humor pelo tratamento que ela confere aos carregadores da poltrona.

A frase *Na bitte, es geht doch!* é uma forma de expressar que algo chegou ao fim, ou é o suficiente, porém de forma insatisfatória, provavelmente, porque levou muito tempo para chegar até o ponto pretendido. Poderíamos subdivi-la em duas, *Na bitte - es geht doch*. *Na*, segundo o dicionário Duden (2003), é uma partícula conversacional que expressa insatisfação, impaciência e surpresa. Em português encontramos correspondentes como *ora, então, pelo amor de Deus*. Já *Na bitte*, segundo o mesmo dicionário, é uma expressão de contentamento, que significa: *ah, eu acabei de dizer!*¹³⁵.

Es geht apresenta uma gama de significações, mas dentro desta circunstância, expressa que algo já é suficiente. Já, a partícula *doch* que compõe essa expressão, segundo Nunes (2008) pode se referir a uma crítica. Além disso, ela explica que quando “Algo é tematizado na exposição com o *doch* que o interlocutor não considerou na opinião do falante, embora ele pudesse ter conhecimento disto” (NUNES, 2008, p. 69). Assim, nessa expressão, temos o sentimento contraditório de que algo é suficiente, mas não exatamente da forma como era esperado.

Logo, a tradução dessa convencionalidade deve buscar frases de sentimentos de contrariedade e censura na cultura alvo, já que uma tradução palavra por palavra poderia perder a força da expressão. Nunes (2008) apresenta algumas alternativas para a tradução de *doch*: *mas, é que, claro que, É [...] mesmo, Vai*, entre outras e ressalta que a escolha de um termo correspondente depende da situação comunicativa.

No caso do intertexto selecionado, poderiam ser utilizadas frases de valor ilocucionário análogo ao do Brasil, se adotadas estratégias domesticadoras, como: *Está bom assim, vai!; Aí mesmo, vai; Chega, vai!; Está bom, coloque aí mesmo!; Ora, vamos!; Aí está bom!; Ora, Faça-me um favor; Não entende o que eu digo!*; entre outras combinações.

A tradutora optou por *ora, faça-me um favor* para expressar *na bitte*, e *não é tão difícil* que é uma forma de desdenhar de outra pessoa. Nessa frase, não ficou claro que a operação de colocar o sofá ficou terminada, mas este sentido pode ser deduzido na frase posterior, “Então, ela se virou [...]”.

Entendemos que a estratégia predominante aqui é a de filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1), e que a tradutora buscou a leiturabilidade, a compreensão,

¹³⁵ „Na also, das habe ich doch gleich gesagt!“.

integrada ao estilo da autora. Tal fato não aparece em uma expressão isolada, mas na interação desta com o corpo do texto. Portanto, os critérios de textualidade não foram alterados. Como não há a inserção de informação adicional, temos a estratégia de Osimo (B).

3.4.6 - Provérbios

Funke no livro *Tintenherz*, apresenta os provérbios, aforismos e pensamentos, reais ou ficcionais (*detournments*), já que a autora explora estas formas para a criação literária. Nas análises, sob o título *Provérbios*, estão incluídas apenas formas intertextuais proverbiais.

No âmbito tradutório, é quase sempre possível encontrar um correspondente para um provérbio, de uma língua a outra, de acordo com Berman (2007). Para este autor, o tradutor tem duas opções, ou traduz palavra por palavra, ou busca um correspondente. No entanto, segundo o autor, a tradução do provérbio requer traduzir ritmo, seu comprimento (concisão), suas eventuais aliterações, etc. Assim, no mínimo três aspectos devem ser considerados na tradução do provérbio: a ideia, o ritmo e a forma.

Análise 20: Longe dos olhos, longe do coração

<i>Er drehte dem Bett den Rücken zu. Aus den Augen, aus dem Sinn. Dann schlug er das Buch auf, hastig, bevor er es sich anders überlegen konnte (TH, p. 112).</i>	<i>Ele deu as costas para a cama. Longe dos olhos, longe do coração. Então abriu o livro, depressa, antes que pudesse mudar de ideia (CT, p. 92).</i>
---	---

No capítulo *Covarde* (TH, p. 109, *Feigling*) após o rapto de Mortimer, Dedo Empoeirado entra no quarto para roubar de Meggie o livro *Coração de Tinta*, mas perde a coragem. A função do intertexto, aqui, é aplicar um conhecimento popular para descrever economicamente e por meio de imagens a atitude de Dedo Empoeirado. Dessa forma, a autora promove uma identificação do leitor com a passagem, fazendo-o resgatar a expressão em sua memória.

Observamos que nessa frase, há a repetição de *aus dem* (preposição + artigo definido), o que mantém um ritmo próximo à cantoria para fácil memorização. Os elementos semânticos *Augen* (olho) e *Sinn* (sentido, razão) remetem à ideia de que, se

alguém não sabe ou conhece o fato, então não há motivo de se comprometer ou se afligir. Para exemplificar, em inglês, a expressão correspondente é *out of sight, out of mind*, semelhante ao alemão *aus dem Augen, aus dem Sinn*, já que *aus* e *out* tem o sentido de fora. Já em francês temos *loin des yeux, loin du cœur*. No Google, encontramos 46.300 ocorrências (30.05.2009), que demonstra a grande popularidade do provérbio em alemão.

A tradutora buscou o correspondente em português que se aproxima da expressão francesa *longe dos olhos, longe do coração*, não realizando, portanto, nenhuma mudança na função do provérbio e no mecanismo intertextual. Por outro lado, é interessante notar que as ocorrências no Google para esta expressão são menores, 12.100 (30.05.2009). Na língua portuguesa há outra possibilidade de tradução que seria *o que os olhos não veem, o coração não sente*, que aparece no Google com 44.200 ocorrências (30.05.2009). Isto mostra que este provérbio é mais comum do que o escolhido, todavia mais longo. Logo, temos as estratégias de filtro cultural de CHESTERMAN (Pr1) e omissão de informações adicionais OSIMO (B).

Análise 21: É melhor ter mil inimigos fora de casa do que um único dentro dela.

Tausend Feinde außerhalb des Hauses É melhor ter mil inimigos fora de casa do
sind besser als einer drinnen (TH, p. 84). *que um único dentro dela* (CT, p. 70).

Este provérbio árabe, segundo Funke, aparece como uma epígrafe em um capítulo pequeno intitulado *O que a noite oculta* (TH, p. 84, *Was die Nacht verbirgt*).

Após o rapto de Mortimer, Meggie chora desesperada e o traidor Dedo Empoeirado a observa com remorso. O provérbio no contexto exerce dupla função: a primeira é a estilística, pois de modo econômica e por meio da palavra de outros representa a atitude de Dedo Empoeirado que avisou Capricórnio da localização de Mortimer. Daí, podemos considerar como uma forma condensada de significação. A frase parece vir de Meggie, como se tivesse selecionado um provérbio para retratar o episódio. A segunda função é a de aconselhamento para o leitor, fazendo um elo entre a fantasia e a vida real.

O provérbio supracitado é uma oração subordinada comparativa marcada por *besser als* e traz duas oposições, *außerhalb* (fora) e *drinnen* (dentro) que sustentam dois eixos semânticos *casa* e *inimigo*. Além disso, apresenta uma forma marcada como a deste provérbio: *melhor ter um olho só do que ser cego* (Nossa tradução de: *Besser einäugig als*

blind). O tema, inimigo, alude à ideia que um inimigo convivendo com alguém é mais perigoso do que vários fora, porque ele pode se passar por amigo e acompanhar todos os passos do dono da casa diariamente. Vale dizer que a proximidade provê o inimigo com mais oportunidades de embuste.

Apenas duas ocorrências foram encontradas no Google para o citado provérbio em português, sendo uma do próprio livro (18.02.2009). Também não foi possível localizar um provérbio correspondente brasileiro, ou seja, do mesmo tema. Em decorrência disso, foi utilizada a forma de provérbios em língua portuguesa por: *É melhor (ter)[...]*. Outras formas conhecidas são, por exemplo, *quanto mais [...]*, *nunca [...]* e *aquele que [...]* e *vale mais (ter) [...]*.

Os campos semânticos *casa* e *inimigo* foram trazidos para a tradução e o verbo foi alterado de *ser* para *ter* para acomodar-se à forma do provérbio. Também foi modificado o aumento de intensidade, isto é de mil para um único, o que se ajusta à forma e ao ritmo do provérbio.

Observamos que, embora o provérbio não tenha sido substituído por um similar da cultura alvo, a tradutora acomodou o sentido muito próximo, dando-lhe forma e ritmo da cultura alvo. Logo, a estratégia é de filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1) e a tradução a partir do intertexto demonstra que não há inserção de *service translation* e nem adição de informações adicionais (OSIMO - B e H).

3.4.7 - Meditação

A estratégia de meditação nos livros de literatura infanto-juvenil é muito utilizada, por ser um meio pelo qual o autor, no papel de personagens - adultos, na maioria das vezes, se interpõe entre o personagem/ouvinte e o pré-texto, apresentando-lhes novos conhecimentos e tecendo o texto com palavras do cotidiano. Podemos dizer, portanto, que é também um recurso pedagógico por instruir os leitores sobre determinados assuntos. Como estratégia estilística, é o autor explicitando o intertexto, para que o leitor possa continuar sua interação com a leitura.

Análise 22: Iluminura

<i>Ja, die Kunst der Buchmalerei!, sagte sie. Früher konnten nur die Reichen lesen. Deshalb gab man den Armen Bilder zu den Buchstaben, damit sie die Geschichten verstehen konnten [...] (TH, p. 49).</i>	<i>- Sim, a arte da iluminura! — ela disse. — Antigamente, apenas os ricos sabiam ler. Por isso, para que os pobres pudessem entender as histórias, existiam as figuras desenhadas em cima das letras [...] (CT, p. 42).</i>
--	--

No capítulo *Uma casa cheia de livros* (TH, p. 39, *Ein Haus voller Bücher*), Meggie contempla na biblioteca de Elinor a enorme variedade de livros. Depois, ela encontra um livro com a capa em iluminura e Elinor explica o assunto. Em um parágrafo anterior, o narrador descreve a iluminura, esclarece sobre as folhas espinhosas em volta das letras, e que elas poderiam ter sido pintadas com pincéis de pêlo de marta. Na explanação da bibliófola Elinor, observamos também que o substantivo composto *Buchmalerei* = *livro* + *pintura* já indica o sentido do termo para o leitor alemão, antes da explicação do personagem sobre o tema, que aparece na frase seguinte.

A inserção do intertexto, além da função pedagógica de ensinar e despertar interesse sobre produção e restauração de livros, ao quais a autora se refere desde o início, contextualiza a história. Além disso, há uma função metatextual, já que a capa é composta de letras em iluminura. O intertexto caracteriza também a personagem Elinor, por demonstrar todo seu amplo conhecimento sobre biblioteconomia.

A tradução trouxe o respectivo termo técnico em língua portuguesa, constituído de um substantivo simples. A palavra não é tão transparente para o leitor brasileiro, logo, a explanação posterior terá uma força maior do que no texto fonte. Foi realizada a inversão das orações, subordinada e principal, o que enfatiza a função da iluminura e a distribuição dos itens, dessa maneira, seguindo as normas da língua alvo. Os campos semânticos foram mantidos: *pobre*, *histórias* e *entender*; foi conservada a conjunção *deshalb* (por isso). Em decorrência disso, a coerência e a coesão foram alcançadas. Também foi substituído o pronome *sie* pelo seu referente: *pobres*, mantendo-o em sua posição, semelhante a da oração fonte, como podemos ver abaixo:

<i>Deshalb gab man den Armen Bilder zu den Buchstaben, damit sie die Geschichten verstehen konnten.</i>	<i>Por isso, para que os pobres pudessem entender as histórias, existiam as figuras desenhadas em cima das letras.</i>
---	--

Na primeira frase, observamos que há uma alteração maior na tradução do que na segunda. Há o sujeito indeterminado *man*, mas há um verbo transitivo direto e indireto, *geben*, que pressupõe *o que* e *para que*, são respectivamente: *figuras às histórias* e *os pobres*. Se a tradutora seguisse o procedimento da frase anterior, poderia ficar da seguinte forma: *deram a eles figuras às palavras*. Esta construção não é comum na língua portuguesa. O procedimento, então, da tradutora foi utilizar um verbo impessoal *existir* e expandir o trecho, explicitando-o *existiam figuras desenhadas em cima das letras*. Por outro lado, as figuras eram, sobretudo, pintadas (Malerei), e a posição delas podia ser variada.

Diante das observações, é possível verificar que as estratégias funcionam como filtro cultural (CHESTERMAN, Pr1), por adequar a palavra tanto à terminologia brasileira quanto às construções sintáticas. Não há acréscimo de informações e a tradutora se norteou pelo texto em alemão (OSIMO - B e H).

Análise 23: A história de Blodeuwedd

Es ist eine sehr alte Geschichte. Ich erzähle — *É uma história muito antiga. Vou dir die kurze Version [...].* *contar a versão reduzida [...].*

[...]Also schloss er sich drei Tage und drei Nächte in sein Zauberzimmer ein und erschuf eine Frau aus Blumen, aus Mädesüß, Ginster und den Blüten der Eiche, um genau zu sein [...] *[...] Assim, ele se trancou por três dias e três noites em sua oficina de magia e criou uma mulher de flores, de nove flores para ser preciso (CT, p. 363).* *(TH, p. 450).*

No capítulo *Acordada na noite escura* (TH, p. 445, *Geweckt in schwarzer Nacht*), Fenoglio conta a Meggie uma história, criando um vínculo entre a atitude de Blodeuwedd e as atitudes de, Gwydions, seu criador, Sombra e Capricórnio, as quais ele mesmo explica. Da mesma forma que a mulher de flores agiu, contrariando as expectativas de Gwydion, Sombra poderia fazer o mesmo. Isso mostra que a função do intertexto é, por meio de um exemplo, argumentar a favor de um plano, além de ensinar uma nova história.

A lenda, originária da mitologia celta, faz parte da coleção de contos medievais, chamada *Four Branches of the Mabinogi*, conhecida também como *Mabinogi*¹³⁶ ciclo galês mitológico, que reúne a maioria e as mais importantes narrativas dessa época. De acordo com estes textos, *Blodeuwedd* significa face feita de sete flores.

A tradução manteve os nomes dos personagens mitológicos na língua do pré- texto, não acrescentou recursos metatextuais e se orientou pelo texto em alemão, com exceção da referência às flores (OSIMO - B e H), assim, demonstrando também um procedimento estrangeirizador (CHESTERMAN, Pr1).

Para contextualizar, Fenoglio nomeia três flores, *Mädesüß* (Filipêndula - filipendula ulmaria), *Ginster* (Giesta - *Cytisus scoparius*), e *Blüten der Eiche* (flores de carvalho); na tradução, estes nomes são omitidos e são substituídos por *nove flores*, uma informação adicional ao texto. Isso não é coerente com a frase posterior, *para ser mais preciso*, já que esta passa ideia de que algo está sendo detalhado. Trata-se aqui, então, de estratégias de introdução de informações (OSIMO - C) e de mudança de informação e de coerência (CHESTERMAN, Pr3, 4 e 6). A provável origem dessa informação, ou seja, que *Blodeuwedd* é feita de nove espécies de flores, encontra-se em alguns sites brasileiros da Internet, como o da editora Moderna¹³⁷.

O procedimento de exclusão dos nomes das flores deve ter sido motivado para não causar estranheza e para propiciar melhor leitura. Além disso, podemos atribuir a substituição dos nomes por *nove flores* a um filtro cultural, na tentativa de acomodar o intertexto na pressuposição de que o leitor infanto-juvenil brasileiro possa achar estranho o nome dessas plantas. Temos, aí, também as estratégias de mudança de explicitação (CHESTERMAN, Pr 2).

3.5 - Resultados

Observamos que os elementos intertextuais e paratextuais no livro de Funke apresentaram as seguintes funções: a) estilísticas - caracterizar personagens e ambientes, argumentar a favor e validar uma verdade expressa por um personagem, criar efeitos de suspense e medo, expressar autoridade, intensificar o sentido, descrever economicamente atitudes, lugares e fatos; b) metalinguísticas - servir de elo entre os capítulos, manter o

¹³⁶ Guest, C. L. The Mabinogion. Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/neu/celt/mab/mab05.htm>>. Acesso: 10.02.2009.

¹³⁷ EDITORA MODERNA. Sugestões de Trabalho. Série Alan Garner. Disponível em: <<http://www.moderna.com.br/catalogo/encartes/85-16-05056-4.pdf>>. Acesso em: 14.02.2009.

leitor interessado, tornar visual objetos e situações do livro, e passar pistas ao leitor; e c) pedagógicas - introduzir a criança na literatura adulta, expandir conhecimentos, motivar a leitura, além de *treinar* o leitor infanto-juvenil a ler nas entrelinhas.

As funções estilísticas dos intertextos e paratextos presentes, por exemplo, nas epígrafes, nas referências e nas citações, foram acomodadas de modo análogo à tradução, visto que houve uma intertextualidade passiva, como citada por Hatim e Mason (1990). Isto é, foram projetadas no texto alvo as unidades de significação que formavam a coerência no texto fonte, pois a autora explicitou ao leitor os caminhos ao pré-texto e criou, por meio dos campos semânticos, possibilidades de compreensão. Contudo, podemos afirmar que as decisões relacionadas às ilustrações e ao projeto gráfico influenciaram uma mudança no estilo. O mesmo ocorre com as funções pedagógicas do livro. Elas se mantiveram semelhantes ao texto fonte no projeto textual, mas se reduziram dentro do gráfico devido à supressão das referências bibliográficas. As funções metalinguísticas também apresentaram algumas divergências do texto fonte por conta, principalmente, dos acréscimos de ilustrações.

O estilo de Cornelia Funke aplicado à intertextualidade e à paratextualidade indicou um pioneirismo nos jogos intertextuais que a autora promove, como a intertextualidade ficcional. Ela apresenta também a dupla possibilidade de leitura dos intertextos: a primeira, quando a autora indica a forma de desvendar a corrente intertextual; e a segunda, marcada por pistas, que subjaz ao texto, às quais apenas o leitor mais experiente ou investigativo (adulto) poderia chegar. Confirmam-se, por meio do mecanismo intertextual duplo, as observações de Shavit (1999) sobre a ambivalência textual no texto infanto-juvenil, a relevância da projeção do leitor, apontadas por Oittinen (2000) e Azenha (1991).

A análise do paratexto revelou, contrária às concepções de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), que a paratextualidade pode ser considerada também como uma forma intertextual, pois além de fazer conexões com o texto interno, faz também com o externo. Evidenciam-se ainda também as observações de Nord (1991) que considera a análise do texto para tradução ser de importância e também as declarações de Azenha (1991) sobre a necessidade de diálogo entre os envolvidos no projeto de tradução.

No que diz respeito ao modelo apresentado por Hatim e Mason (1990), entendemos que ele oferece uma classificação abrangente e coerente para o intertexto. Por outro lado, as conceituações de cada tipo se mostraram insuficientes para a seleção dos excertos, surgindo, assim, a necessidade de buscar diferenciações, por exemplo, entre citações e

alusão literária na abordagem de Koch, Bentes e Cavalcante (2007). Foi observado que para tanto, tornou-se essencial distinguir ainda a intertextualidade explícita da implícita, não discutidas por Hatim e Mason (1990).

Como a tipologia dos autores citados não abrangeu outras marcas distintivas do corpus, como a imagem e o projeto gráfico, fez-se necessária a inclusão da abordagem de Genette (1907). Esta indicou ser suficientemente abrangente e forneceu questões pertinentes que coincidiram com uma perspectiva funcional, sobre a qual este estudo se fundamentou.

Quanto às estratégias, no total das análises predominam os procedimentos da abordagem de Chesterman (1997) de filtro cultural, mudança de informação, mudança interpessoal e mudanças pragmáticas. Podemos distinguir dois grupos de decisões. O primeiro se refere às escolhas da editora concernentes aos aspectos gráficos e imagéticos, tais como: capa, contracapa, orelhas e ilustrações, em que aparecem com mais frequência as estratégias Pr1, 2, 3, 5, 7, 9 e 10. Já o segundo se relaciona especificamente com as decisões da tradutora em relação o texto, em que ocorre mais a estratégia de filtro cultural, Pr1. A mudança de informação, Pr3, é encontrada apenas em epígrafes e citações neste segundo grupo. A razão disto se deve à exclusão das referências bibliográficas, cuja responsabilidade não é da tradutora. Essas conclusões podem ser verificadas no decorrer das análises dos excertos e se ratifica na observação da tabela abaixo:

Sigla	Estratégias de Chesterman	Quantidade
Pr1	Filtro cultural	20
Pr2	Mudança de explicitação	6
Pr3	Mudança de informação	11
Pr4	Mudança interpessoal	10
Pr5	Mudança de elocução	4
Pr6	Mudança de coerência	3
Pr7	Tradução parcial	1
Pr8	Mudança de visibilidade	1
Pr9	Transedição	2
Pr10	Outras mudanças pragmáticas	8

Tabela 3: Resultados das análises das estratégias de tradução (Chesterman).

A alta frequência de ocorrências das estratégias de mudança interpessoal demonstra uma alteração estilística, confirmando mudanças nos critérios de intencionalidade e intertextualidade nos dois grupos, sendo maior no primeiro.

A decisão de não citar as fontes no livro traduzido influenciou a tradução, direcionando as escolhas tradutórias. Isto pode ser visto pela grande frequência das estratégias de tradução a partir do intertexto sem o uso do termo *service translation*. Se tivesse ocorrido o contrário, o livro teria que efetuar a atribuição de créditos. Essas observações podem ser vistas também nos resultados da tabela de estratégias de Osimo:

Sigla	Estratégias de Osimo	Quantidade
(A)	Recurso metatextual	1
(B)	Omissão de informação adicional	17
(C)	Introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor	9
(D)	Não tradução	0
(E)	Utilização da citação já traduzida	3
(F)	Tradução a partir do pré-texto	1
(G)	Tradução a partir do intertexto com a inserção de <i>service translation</i>	0
(H)	Tradução a partir do intertexto sem a inserção de <i>service translation</i>	9

Tabela 4: Resultados das análises das estratégias de tradução (Osimo).

Podemos traçar, aqui, um paralelo entre as estratégias dominantes de Osimo, a omissão de informação adicional e a tradução a partir do intertexto sem a inserção do termo *service translation*, e a de Chesterman, mudança de visibilidade e explicitação. A introdução de informações e modificações sem aviso ao leitor ocorreu com maior frequência no paratexto, na estrutura física, na capa e na contracapa. O fato de não haver muitas informações suplementares e recursos metatextuais nos intertextos traduzidos, indica que a tradutora buscou maior proximidade com o texto fonte.

Cada forma de intertextualidade, explícita (referências), implícita (alusão literária) e a implícita genérica (clichês, convencionalidades e provérbios) tiveram procedimentos

diferenciados. Por exemplo, os clichês, provérbios e convencionalidades foram, na maioria das vezes, substituídos pelos correspondentes na língua portuguesa. O mesmo ocorreu com a tradução de nomes de livros e personagens (referências). Já para as citações e epígrafes, a estratégia foi de não buscar textos já traduzidos e se orientar pelo intertexto, ou seja, o texto em alemão.

Observamos apenas dois procedimentos em que a tradutora optou por acrescentar informações: a primeira foi em relação ao intertexto *Lügendgeschichte* – o acréscimo da referência à obra *As Aventuras de Munchhausen* na análise 11; e a segunda inserção de *nove flores* no lugar dos nomes das plantas na história de *Blodeuwedd* na análise 23. Por outro lado, para as referências aos intertextos de Heine ou o galo vermelho (análise 15), e ainda a citação marcada de Nabokov (análise 16), ela não incluiu informações explicativas dentro ou fora do texto. Isto indica a dificuldade em traduzir os intertextos: a tradutora precisou identificá-los, recorrer à pesquisa dos pré-textos, e inferir se o leitor poderia, ou não, compreendê-los para definir uma estratégia de tradução.

Das observações dos resultados, podemos inferir dois conceitos de tradução: 1) da tradutora, que evitou se distanciar do texto fonte e 2) da editora que objetivou adequar à obra aos padrões da cultura alvo. As razões que motivaram a maioria das estratégias se devem primeiramente, portanto, ao conceito de tradução adotado e os limitadores linguísticos, culturais e editoriais, tais como, não aumentar o tamanho do livro.

Tintenherz é ilustrado por Cornelia Funke, assim, a composição do livro em todos os seus aspectos dialoga com o enredo e representa também o estilo da autora. Assim, as alterações, principalmente, nos aspectos gráficos e imagéticos na tradução afetaram, de forma geral, os critérios de textualidade de intencionalidade, informatividade e intertextualidade em relação ao texto traduzido, mas não o de coerência total da obra. Isto demonstra, então, que é possível a ocorrência, na qual alguns critérios de textualidades sejam parcialmente atingidos, como a informatividade, e apesar disso, a tradução ainda se mantém com um nível efetivo de comunicação.

Com respeito à aplicabilidade das estratégias de Osimo (2004), entendemos que elas abarcaram, em grande parte, os procedimentos tradutórios de intertextualidades existentes no corpus adotado. Contudo, dois procedimentos citados pelo autor não foram encontrados nas análises: a tradução a partir do intertexto com a inserção de *service translation* e a não tradução.

A tradução partir do intertexto sem inserção do termo *service translation*, não citada pelo mesmo autor, por não se fundamentar na norma de Certificação ISO 2384, e adicionada neste estudo, obteve o segundo maior nível de ocorrência nas análises realizadas.

Quanto à aplicação do modelo de Chesterman (1997), este se demonstrou eficaz para a análise do corpus. Todas as estratégias foram encontradas na tradução de *Tintenherz*, demonstrando que elas abarcam as características da obra. Todavia, algumas dificuldades surgiram durante a interpretação de suas concepções, pois este autor oferece algumas vezes duas possibilidades opostas para uma única estratégia. Este é o caso do filtro cultural. Nesta estratégia, ele indica os procedimentos para uma tradução estrangeirizadora e ao mesmo tempo domesticadora, sem separá-las. Dessa forma, se ambas caracterizam filtro cultural, e se o tradutor, conforme Toury (1995), tende a se posicionar ou para um lado ou para outro, a maioria dos procedimentos vai ser classificada como filtro cultural, o que dificulta identificar o conceito de tradução adotado na obra traduzida. É exatamente isso que ocorre nas análises aqui realizadas. Interessante seria subclassificar tal estratégia, pois retrataria melhor os procedimentos tradutórios.

O mesmo problema ocorre com as estratégias de explicitação e mudança de informação. Por isso, a combinação das estratégias dos dois autores, Chesterman e Osimo, mostrou-se apropriada. Podemos ainda acrescentar que as estratégias de Chesterman ressaltaram as alterações na tradução em nível mais abrangente. E as de Osimo demonstraram as soluções específicas realizadas na tradução para o intertexto e paratexto, que levaram à aferição do conceito de tradução.

Por fim, concluímos que Funke aplica a intertextualidade de forma que o leitor possa entender. Para tanto, ela faz uso, muitas vezes, da contação de história e se serve de textos de domínio público. A autora ajuda a criança e o adolescente a compreender os intertextos na narrativa do livro alemão e isto se reflete na reescritura do livro brasileiro. Ao contrário do que havíamos pressuposto, o estilo de Funke, portanto, atenua os problemas de tradução dos intertextos e paratextos, já que ela apresenta recursos para a compreensão. Percebemos, assim, que a intertextualidade implícita em *Tintenherz*, por exemplo, a alusão literária, é a que exige um leque maior de decisões do tradutor e oferece um grau mais elevado de dificuldades na tradução nesta obra.

4 - Considerações finais

Neste estudo, de cunho descritivista, abordamos, entre diversas questões relacionadas à tradução de literatura infanto-juvenil, a definição, o receptor e as marcas distintivas da obra deste tipo textual. Destacamos a relevância da análise para tradução de três aspectos constituintes do livro de LIJ, o gráfico, o imagético e textual, tendo em vista o diálogo que promovem no texto e as suas implicações na tradução. Limitamo-nos, entretanto, aos aspectos intertextuais e paratextuais que tangem estes três pontos.

Procuramos discutir os procedimentos adotados para a tradução dos paratextos e dos intertextos do livro *Tintenherz* (2003) de Cornelia Funke. Não objetivamos a abrangência de todos os tipos paratextuais e intertextuais analisáveis no corpus e nem um estudo detalhado em cada uma das questões, tendo em vista a amplitude do tema e o tamanho do corpus. Entendemos que cada tipo textual constitui, na verdade, pontos que merecem ser investigados isoladamente, pois proporcionam discussões teóricas aprofundadas, e assim deixamos aqui como sugestões para futuros trabalhos.

Adotamos a tipologia de intertexto Hatim e Mason (1990), além de Koch, Bentes e Cavalcante (2007), associada à abordagem de paratexto de Genette. Concluímos que elas abarcaram as características do corpus. Por outro lado, foi possível observar que uma obra de LIJ, como *Tintenherz*, oferece uma abundância de aspectos tradutórios e tipos intertextuais, a qual somam-se questões literárias, semióticas, contextuais e sociais. A trilogia de Funke, conseqüentemente, oferece um campo fértil para investigação no âmbito tradutológico, linguístico e literário. Também os estudos sobre paratextualidade demonstraram ser uma área fecunda para discussões sobre tradutologia, pois colocam em evidência procedimentos de tradução e seus limitadores culturais.

Verificamos as funções que a intertextualidade e a paratextualidade desempenham no texto fonte em comparação ao texto alvo, das quais se destacam a estilística, metalinguística e pedagógica. Concluímos que a acomodação destas funções ocorreu de modo análogo ao texto fonte, todavia com uma amenização, principalmente, no caráter pedagógico.

Procuramos investigar a tradução dos intertextos e dos paratextos com base nas estratégias pragmáticas de Andrew Chesterman (1997) e nos procedimentos tradutórios de Bruno Osimo (2004). Por meio das análises, chegamos à conclusão que as estratégias dominantes de Chesterman (1997) foram as de filtro cultural, mudança de informação e

mudança interpessoal, que se relacionam entre si e influenciam os critérios de textualidade descritos por Beaugrande e Dressler (1981). Os resultados demonstraram que as estratégias pragmáticas de Chesterman são suficientes no âmbito pragmático para descrever os procedimentos de intertextualidade e paratextualidade, abarcando as características do romance infanto-juvenil *Tintenherz*, todavia elas precisam ser subclassificadas, distinguindo as oposições.

Quanto às estratégias de Osimo, observamos que o procedimento omissão de informação adicional e tradução com base no intertexto também se destacaram entre as decisões tradutórias. Também ressaltamos que a abordagem atendeu em grande parte as especificidades do corpus. Entretanto, não foram encontrados dois procedimentos citados por Osimo e houve a necessidade de acréscimo de mais um tipo, que foi o segundo com maior ocorrência.

As análises conduziram à dedução das motivações para as adoções das estratégias, em que se diferenciam duas instâncias em dois pólos opostos: maior proximidade ao texto fonte (tradutora) e maior adequação ao texto alvo (editora).

Como em *Tintenherz*, os aspectos gráficos, imagéticos e textuais dialogam na narrativa, a intertextualidade está presente nesses três eixos, ampliando as possibilidades de formas intertextuais. Com efeito, tal fato se contrapõe ao conceito de paratextos como tipos intertextuais de Koch, Bentes e Cavalcante (2007).

Por fim, concluímos que o entendimento de grande parte dos intertextos foi facilitado pela autora por meio de elementos estilísticos, como marcação tipográfica, explicação na narrativa, ilustrações, e referências bibliográficas. Isto se deve principalmente ao conceito de criança e adolescente e aos fatores metalinguísticos e pedagógicos que subjazem o texto fonte. Tal procedimento se refletiu na tradução, embora alguns dos recursos estilísticos tenham sido excluídos ou alterados na reescritura do texto.

Por outro lado, a autora promove uma intertextualidade de dois níveis, de modo que os intertextos podem ser lidos por dois públicos, pelo adulto e pela criança. Esta característica ambivalente dos intertextos pôde ser observada com a presença de textos da literatura adulta, de temas e dos intertextos implícitos. Estes últimos indicaram, todavia, um alto grau de dificuldade tanto para o seu reconhecimento no texto pelo tradutor e para a escolha de uma estratégia de tradução, como explicitação ou omissão de informações. Visto também que a intertextualidade implícita pertence à memória cultural de um país e cria problemas para ser identificada, compreendida, e reescrita em outra cultura, ela se

torna uma questão que pode contribuir para as discussões teóricas e investigações na tradutologia e na tradução de literatura infanto-juvenil.

Compreendemos, assim, que em um romance de literatura infanto-juvenil, como em *Tintenherz*, três pontos se tornam relevantes na tradução: o diálogo entre as pessoas envolvidas na tradução, o leitor infanto-juvenil e a análise do texto a ser traduzido para orientação de todo o projeto tradutório.

Referências bibliográficas

- ARIÈS, P. *História social da criança e da família*. Tradução: Dora Flaksman. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1981.
- ARRUDA, S. M.; CHAGAS, J. *Glossário de biblioteconomia e ciências afins*. Florianópolis: Cidade Futura, 2002.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. ABNT NBR 6029: Informação e Documentação. Livros e Folhetos – Apresentação. 2ª. ed. 2006.
- AZENHA Jr., J. 'O lugar da tradução na formação em Letras: algumas reflexões'. In: *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v. 17, p. 157-188, 2006.
- _____. 'A Tradução para Criança e para o Jovem: A prática como base da Reflexão e da Relação Profissional'. In: *Revista de Estudos Germânicos*, São Paulo, v. 9, p. 367-392, 2005.
- _____. Minha experiência com a tradução de Literatura Infanto-Juvenil Alemã e a Redescoberta do Prazer de Escrever. In: *Cadernos da Semana de Literatura Alemã Contemporânea*, São Paulo: FFLCH – USP, n. 04, p. 55 – 60, 1991.
- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Tradução: Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BEAUGRANDE, R. A. de; DRESSLER, W. U. *Introduction to Text Linguistics*. Londres: Longman, 1981.
- BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Tradução: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. [Não editado]. Florianópolis: Pós-Graduação em Estudos da Tradução - UFSC, 2007. 85 p.
- BORBA, M. C. S. *The Translation of Wordplay in Alice in Wonderland: A Descriptive and Corpus-Oriented Study*. 1999. Dissertação de Doutorado do Centro de Pós-Graduação em Inglês e Literatura Correspondente, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis.
- CÂMARA BRASILEIRA DE LIVROS. *Relatório de Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro em 2007*. São Paulo, 2008.

- CHESTERMAN, A. *Memes of Translation. The Spread Ideas in Translation Theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1997.
- COELHO, N. N. *Literatura Infantil: Teoria, Análise e Didática*. 7ª. ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COILLIE, J. V. 'Character Names in Translation'. In: *Children's Literature Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 123 -138.
- COIMBRA, R. L. *Estudo Linguístico dos Títulos de Imprensa em Portugal: A Linguagem Metafórica*. 1999. Tese de doutorado. Universidade de Aveiro. Portugal.
- CUNHA, M. A. A. *Literatura Infantil: Teoria e Prática*. São Paulo: Ática, 1994.
- DIAS, R. S. *Traduzir para Criança: uma brincadeira muito séria*. 2001. 287 f. Dissertação de Mestrado de Letras Modernas. Universidade de São Paulo. São Paulo.
- DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. 5ª. ed. Mannheim, 2003. [CD-ROM].
- EROMS, H.-W. *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt, 2008.
- FERNANDES, L. P. *Brazilian Practices of Translating Names in Children's Fantasy Literature: A Corpus-Based Study*. 2004. 270 f. Tese de Doutorado em Letras - Língua Inglesa. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FUNKE, C. *Tintenherz*. Hamburg: Cessilie Dressler Verlag, 2003.
- _____. *Coração de Tinta*. Tradução: Sonali Bertuol. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- GENETTE, G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- GONZÁLEZ-CASCALLANA, B. 'Translating Cultural Intertextuality in Children's literature'. In: *Children's Literature Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 123 -138.
- GÖPFERICH, S. 'Text, Textorte, Textyp'. In: SNELL-HORNBY, Mary; et al. (eds.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1998, p. 61 - 64.

- HATIM, B.; MASON, I. *Discourse and the translator*. London: Longman, 1990.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOOSEN, V. 'Breaking time to Postcards: How Aidan Chamber Goes (Or Does not Go) Dutch'. In: *Children's Literature Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2006, p. 61 -78.
- KEMPER, N. *Intertextuality in Cornelias Funke Roman „Tintenherz“*. 2005. 91 p. Examensarbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt für die Sekundarstufe I. Universität Siegen. Alemanha.
- KLINGBERG, G. *Children's Fiction in the Hands of the translators*. Sweden: CWK Gleerup, 1986.
- KOCH, I. G.V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2003.
- KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- MEIRELES, C. *Problemas da Literatura Infantil*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- NABOKOV, V. *Lectures on literature*. New York: Harcourt Brace Jovanich, 1980.
- NORD, C. *Text Analysis in Translation: theory, methodology, and didactic application of a model of translation-oriented text analysis*. Tradução: Christiane Nord e Penelope Sparrow. Amsterdam e Atlanta: Rodopi, 1991.
- _____. *Translating as a purposeful activity: functional approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.
- _____. 'Textlinguistik'. In: SNELL-HORNBY, Mary; et al. (eds.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1998, p. 59-61.
- _____. 'Loyalty and Fidelity in Specialized Translation'. In: *Confluência – Revista de Tradução Científica*, n. 04 , p. 29 – 41, mai. 2006.
- NUNES, E. C. R. *Partículas Modais da Língua Alemã: Um problema de Tradução? Um estudo com base nos contos “Nachts schlafen die Ratten doch“ de Borchert e “Berlin*

Bolero“ de Schulz. 2008. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação de Estudos da Tradução. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

OITTINEN, R. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, 2000.

_____. ‘Kinderliteratur’. In: SNELL-HORNBY, Mary; et al: *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 1998, p. 250-253.

PUURTINEN, T. ‘Assessing Acceptability in Translated Children’s Books’. In: *Target 1*. Amsterdam: John Benjamin’s Publishing. 1989, p. 201-213.

_____. ‘Genre-specific Features of Translationese? Linguistic Differences between Translated and Non Translated Finnish Children Literatures’. In: *Literary and Linguistic Computing*, v.18, n. 04, AL2003.

RAMOS, F. B.; PANOZZO, N. S. P. *Acesso à embalagem do livro infantil*. In: *Perspectiva*. Florianópolis: UFSC, v. 23, n. 01, p. 115-130, 2005.

SANTOS, J. D. F. ‘As Diferentes Concepções de Infância de Adolescência na Trajetória Histórica do Brasil’. In: *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, n. 28, p. 224 –238, 2007.

SEARLE, J. R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. Tradução: Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luiza Marcondes Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SHAVIT, Z. ‘The Ambivalent Status of Texts - A Rejoinder’. In: *Poetics Today*, 2:1b, Winter 1980-81, p. 199-202.

_____. ‘The Double Attribution of Texts for Children and How It Affects Writing for Children’. In: Sandra L. Beckett (ed.). *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Garland: New York & London, 1999, p. 83-98.

SILVA, P. R. Relato oral sobre a avaliação comparativa dos aspectos gráficos dos livros Tintenhertz e Coração de Tinta. Divisão Editorial da Universidade Federal de Santa Catarina. 01.04.2009.

SNELL-HORNBY, M. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2006.

STENVENSON, R. L. *O Médico e o Monstro*. Tradução: Hildegart Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

TABBERT, R. ,Was macht erfolgreiche Kinderbücher erfolgreich? Vorläufige Ergebnisse einer Untersuchung'. In: EWERS, Hans-Heino; et al. *Kinderliteratur im interkulturellen Prozess: Studien zur allgemeinen und vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994, p. 45 - 62.

TAGNIN, S. E. O. *O Jeito que a Gente Diz*. São Paulo: Disal Editora, 2005.

TOCHTROP, L. *Dicionário de Alemão - Português*. 10ª. ed. São Paulo: Globo, 2001.

TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam. Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VIEIRA, A. S. *Um inglês no Sítio de Dona Benta: estudo da apropriação de Peter Pan na obra infantil lobatiana*. 1998. Dissertação de mestrado. UNICAMP. Campinas.

WEININGER, M. J; BLUME, R. F. Curso Tradução de Poesia Alemã. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis. Outubro de 2007. Notas de aula.

Fontes na internet

AZEVEDO, R. *A literatura, o chamado "universo infantil" e a vida mesmo*. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo04.htm>>. Acesso em: 20.02.2007.

_____. *Texto e imagem: diálogos e linguagens dentro do livro*. Disponível em: <<http://www.ricardoazevedo.com.br/Artigo05.htm>>. Acesso em: 20.02.2007.

BARRIE, J. B. *Peter Pan*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/16/16-h/16-h.htm>>. Acesso em: 13.02.2009.

BRASIL. Lei 9610 de 19 de fevereiro de 1998, dispõe sobre os direitos autorais. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/19610.htm>. Acesso em: 10.12.2008.

Bundesministerium für Familien, Senioren, Frauen und Jugend. Arbeitskreis für Jugendliteratur. Deutscher Jugendliteraturpreis. Disponível em: <http://www.jugendliteratur.org/deutscher_jugendliteratur-2.html>. Acesso em: 13.09.2008.

BÜRGER, G. A. *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande: Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*. (1786). Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=266&kapitel=1>>. Acesso em: 26.03.2009.

BUSCH, W. *Juca e Chico. História de dois meninos em sete travessuras*. Tradução: Olavo Bilac. 11^a. ed. São Paulo: Melhoramentos, s/d. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/LiteraturaInfantil/jucaechico/jcindice.htm>>. Acesso em: 10.07.2008.

CAMARGO, L. *A relação entre imagem e texto na ilustração de Poesia Infantil*. Projeto Memória de Leitura. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/Memoria/poesiainfantilport.htm>>. Acesso em: 30.04. 2007.

DRESSLER, W. Curriculum Vitae. Disponível em: <http://www.linguistics.at/images/stories/downloads/cv/cv_dressler_de.pdf>. Acesso em: 02.02.2009.

DUBAY, W. H. *The Principles of Readability*. 2004. Disponível em: <<http://www.impact-information.com>>. Acesso em: 06.09.2008.

EDITORA MODERNA. Sugestões de Trabalho. Série Alan Garner. Disponível em: <<http://www.moderna.com.br/catalogo/encartes/85-16-05056-4.pdf>>. Acesso em: 14.02.2009.

FUNKE, C. *Die Welt der Cornelia Funke*. Disponível em: <<http://www.corneliafunke.de/>>. Acesso em: 15.02.2008.

_____. *Die Welt der Cornelia Funke: Biografie*. Disponível em: <http://www.corneliafunke.de/de/cornelia_funke/biografie.html>. Acesso em 27.03.2008.

_____. *Die Welt der Cornelia Funke: How do you begin your writing process?* Disponível em: <<http://www.corneliafunke.de/index.php?id=9&L=1>>. Acesso: 11.08.2008.

_____. *The World of Cornelia Funke: Why?* Disponível em: <<http://www.corneliafunke.de/en/questions/question-86.html>>. Acesso em: 27.03.2008.

_____. *Mein gefühltes Alter ist zehn*. Entrevista com Cornelia Funke concedida à revista *Spiegel Online*. 2008. Disponível em: <<http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,druck-595093,00.html>>. Acesso em: 10. 12.2008.

_____. *Die einflußreichste Deutsche der Welt*. Entrevista de Cornelia Funke concedida ao jornal *Die Welt on line*. 2005. Disponível em: <http://www.welt.de/print-welt/article661155/Die_einflussreichste_Deutsche_der_Welt.html>. Acesso em: 20.02.2007.

_____. *Ich liebe es wenn meine Leser flüstern*. Entrevista de Cornelia Funke ao jornal *Zeit online*. Disponível em: <http://www.zeit.de/2005/38/S_55_Funke?page=4>. Acesso em: 19.11.2007.

_____. Übersetzung von Tintenerz in Brasilien [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por adriana.maxsan@gmail.com. Data: 09.03.2009.

GIERSBERG, D. *Imaginação sem fim e nenhum dedo em riste – a escritora de livros infantis Cornelia Funke*. Tradução: Ana Teresa Vianna de Figueiredo Sannazzaro. 2008. Instituto Goethe. Disponível em <<http://www.goethe.de/ins/br/lp/prj/dgl/kin/fun/pt2975708.htm>>. Acesso em: 10.01.2009.

GOETHE INSTITUT. *Obras Fomentadas*. Disponível em: <<http://www.goethe.de/ins/br/sap/wis/uef/ufb/ptindex.htm>>. Acesso em: 16.03.2009.

GRAHAME, K. *The Wind in the Willows*. (1908). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/289/289>>. Acesso em: 15.02.2009.

GUEST, C. L. *The Mabinogion*. (1877). Disponível em: <<http://www.sacred-texts.com/neu/celt/mab/mab05.htm>>. Acesso: 10.02.2009.

HEINE, H. *Almansor: Eine Tragödie*. (1821). Disponível: <<http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/almansor01.shtml>>. Acesso em: 05.12.2008.

HERIOT-WATT UNIVERSITY UNIVERSITY. Homepage. Disponível: <http://www.sml.hw.ac.uk/sml/staffprofiles/m-r/m/mason_i.html>. Acesso em: 08.03.2009.

INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR STANDARDIZATION. ISO 2384. Disponível em: <http://courses.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_1_1_en?lang=en>. Acesso em: 11.11.2008.

KALBACHER-KLAPPERSCHLANGE. Disponível em: <<http://www.kalbacher-klapperschlange.de/>>. Acesso em: 10.09.2008.

KIKUCHI, T. H. *Diário de Bordo, uma viagem pelos desenhos de Roger Mello*. Disponível em: <<http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/terezakikuchi.pdf>>. Acesso em: 30.04.2007.

KOCH, I. G. V. *Coesão Textual*. Disponível em: <http://www.editoracontexto.com.br/files/livro/COESAO_TEXTUAL_INTRODUCAO.pdf>. Acesso em: 10.02.2009.

LANG, A. 'Ballade of True Wisdom'. In: *Ballades and Rhymes*. Disponível em: <<http://www.fullbooks.com/Ballads-in-Blue-China-and-Verses-and.html>>. Acesso em: 10.12.2008.

LUGÃO, Juliana. 'Nem só de contos de fada vive uma biblioteca infantil'. In: *Deutsche Welle*. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,2384954,00.html>>. Acesso em: 20.06.2007.

OSIMO, B. *Implicit and explicit intertextuality. Translation course*. (2004). Logos Multilingual Translation Portal. Translation course. Disponível em: <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_33?lang=en>. Acesso em: 15.08.2008.

SHAVIT, Z. *Poetics of Children's Literature*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1986. Disponível em: <<http://www.tau.ac.il/~zshavit/pocl/contents.html>>. Acesso em: 14.05.2007.

SILVERSTEIN, S. *Where The Sidewalk ends*. (1974). Disponível em: <<http://www.poemhunter.com/poem/where-the-sidewalk-ends>>. Acesso em: 10.12.2008.

_____. *Intertextual references*. Logos Multilingual Translation Portal. Translation course. (2004). Disponível em: <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_32?lang=en>. Acesso em: 15.08.2008

_____. *Quotation and intertextuality*. (2004). Logos Multilingual Translation Portal. Translation course. Disponível em: <http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.cap_4_34?lang=en>. Acesso em: 15.08.2008.

UNIVERSITY ROVIRA-VIRGILI. Teaching Staff. Ian Mason. Disponível em: <<http://isg.urv.es/publicity/doctorate/faculty.html#hatim>>. Acesso em: 08.03.2009.

WIKIPEDIA. *Blodeuwedd*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Blodeuwedd>>. Acesso em: 14.01.2009.

WILDE, O. *The Happy Prince and other Tales*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/hpaot10.txt>>. Acesso em: 12.02.2009.

WILDE, O. 'The selfish Giant'. In: *The Happy Prince and Other Tales*. (1888). Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/etext/902>>. Acesso em: 10.12.2008.